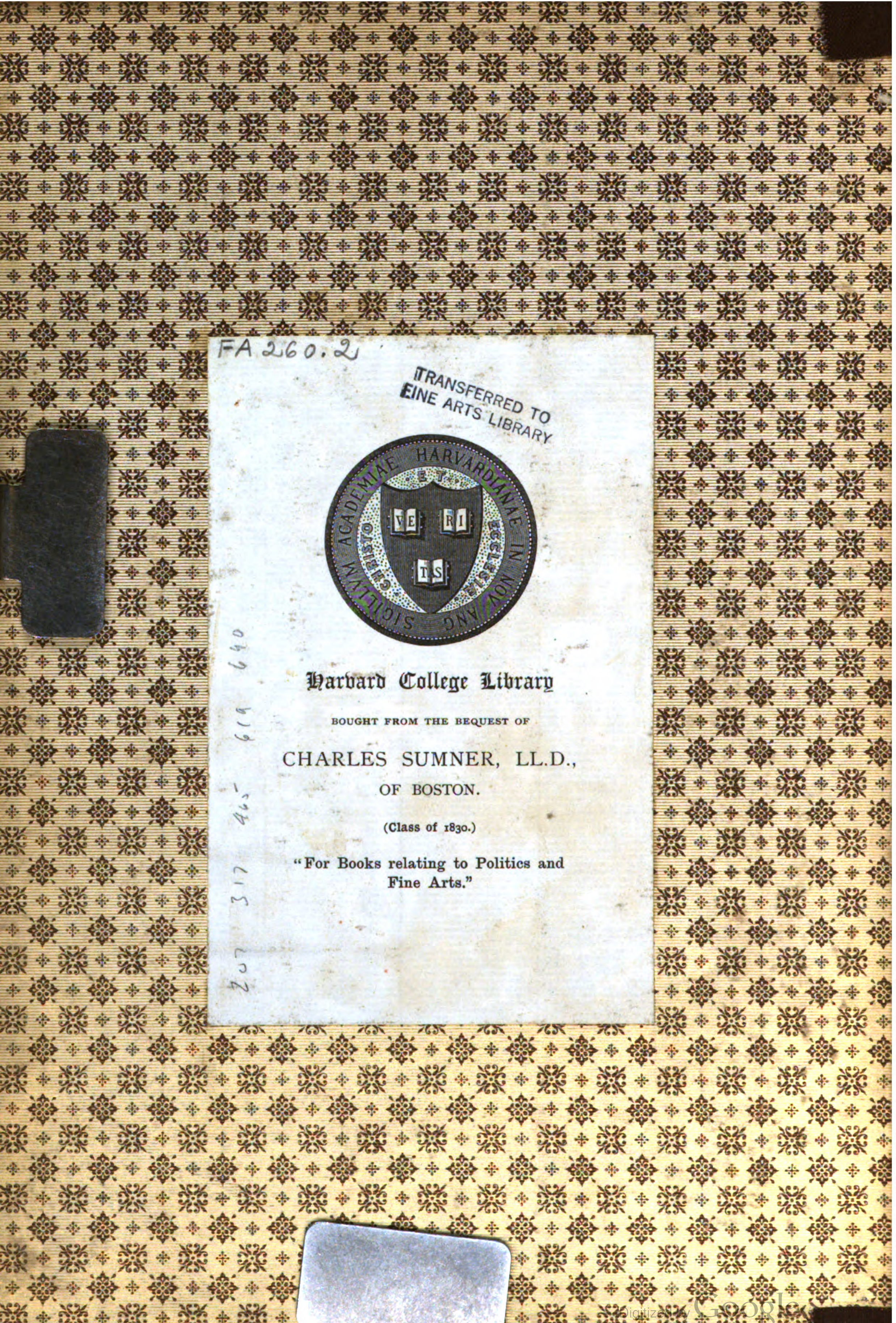
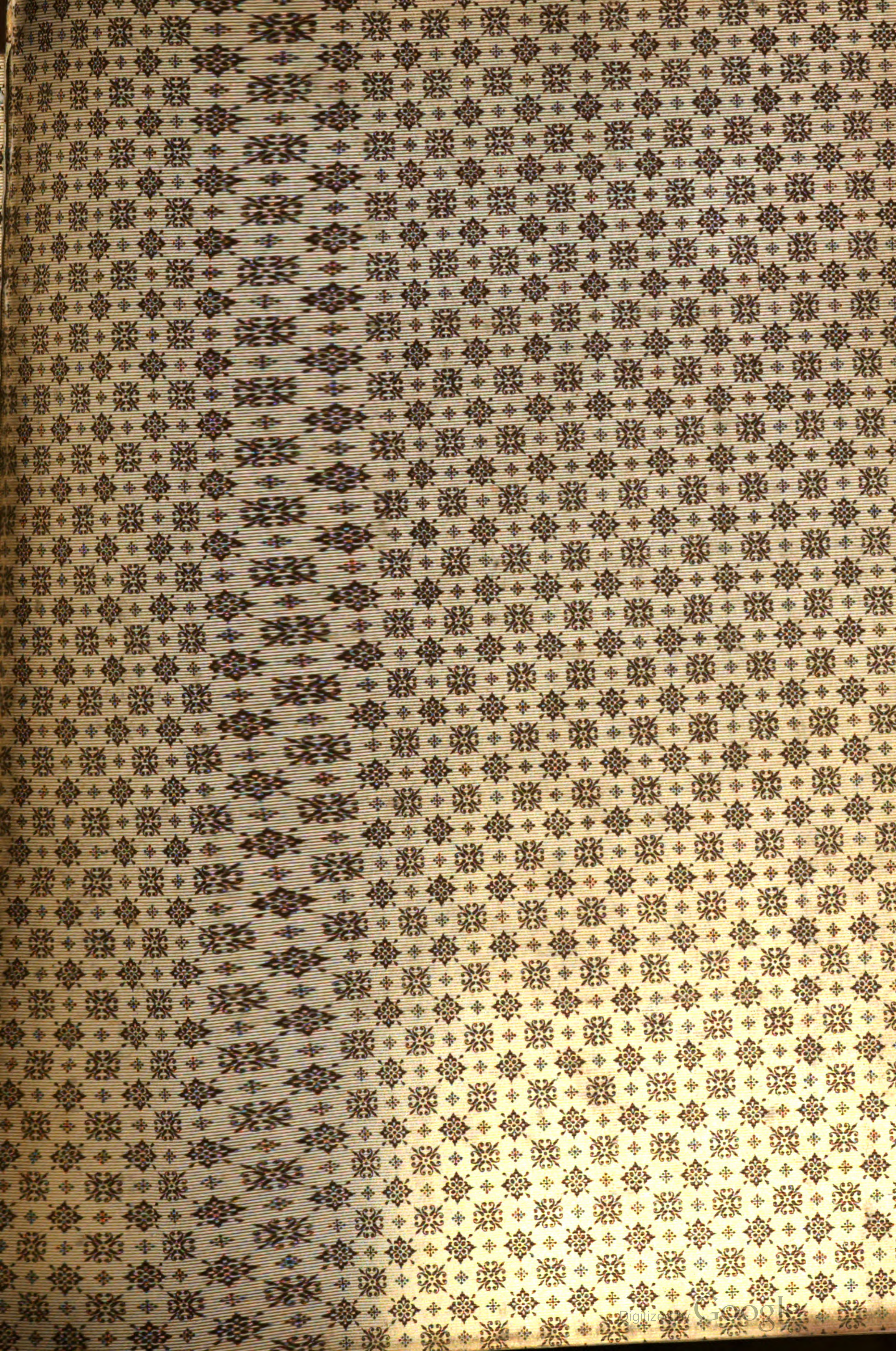


Allgemeine Kunstgeschichte

Hermann Knackfuss, Max
Georg Zimmermann, Walther Gensel


SIGILLUM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS



Allgemeine Kunstgeschichte

von

H. Knackfuß, Max Gg. Zimmermann und W. Gensel.

Dritter Band:

Kunstgeschichte des Barock, Rokoko und der Neuzeit.

Die Kunst im Zeitalter des Barockstils von Max Gg. Zimmermann.

Die moderne Kunst seit dem Zeitalter der französischen Revolution
von W. Gensel.



Bielefeld und Leipzig.
Verlag von Velhagen & Klasing.
1903.

Kunstgeschichte

des Barock, Rokoko und der Neuzeit.

Die Kunst im Zeitalter des Barockstils

von

Max Gg. Zimmermann.

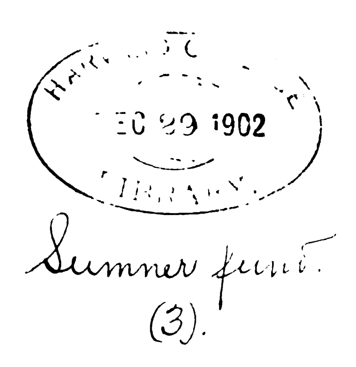
Die moderne Kunst seit dem Zeitalter der französischen Revolution

von

Walther Gensel.

Mit 589 Original-Abbildungen.

Bielefeld und Leipzig.
Verlag von Velhagen & Klasing.
1903.





Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Inhaltsübersicht.

I. Die Kunst im Zeitalter des Barockstils.

Von M. Gg. Zimmermann.

II. Die moderne Kunst seit dem Zeitalter der französischen Revolution.



Agostino Caracci: Triumph der Galatea. Deckengemälde im Pal. Farnese, Rom. (Zu Seite 52.)

I. Die Kunst im Zeitalter des Barockstils.

Die Wendung von der Renaissance zum Barock.

Man hat sich daran gewöhnt, die beiden letzten Epochen der Kunst vor dem Beginn des Zeitalters, in welchem wir — vielleicht nur noch teilweise — stehen, unter dem Namen Barock und Rokoko zusammenzufassen. Wenigstens einigermaßen bezeichnend aber ist diese Benennung nur beim Rokoko, während sie beim Barock den Inhalt des Zeitalters auch nicht im entferntesten erschöpft. Man vergegenwärtige sich nur, daß zwei Länder, Spanien und die Niederlande, in der Malerei erst innerhalb dieser Epoche ihre klassische Höhe erreichen und zwar in so edler Vollendung, daß sie sich damit gleichwertig neben die größten Zeiten der bedeutendsten Kunstländer stellen können. Trotz der durchaus berechtigten Gegenüberstellung von klassisch und barock ist es aber unstatthaft, mit dem Begriff barock von vornherein einen Tadel zu verbinden, sondern er muß als objektive stilistische Bezeichnung, die unten näher charakterisiert werden soll, genommen werden. Am meisten finden sich die eigentümlichen Kennzeichen des Barock in Architektur, Plastik und Dekoration, aber auch bei diesen Kunstarten herrscht eine solche zeitliche und örtliche Vielheit, daß der Gesamtbegriff gegliedert werden muß. Unter allen Künsten die erste Stelle nimmt die Architektur ein

und wenn sich die starke künstlerische Schöpferkraft des Zeitalters auch darin zeigt, daß alle Künste dem kulturgeschichtlichen Gehalt desselben einen schlagenden Ausdruck geben, so trifft das doch, wie wir sehen werden, am meisten bei der Architektur zu.

Der Barockstil ist unmittelbar aus der italienischen Renaissance als Abwandlung entstanden, wobei gleich betont werden mag, daß er, wenn der Ausdruck erlaubt ist, kunst-moralisch auf einer niedrigeren Stufe steht als die Renaissance. Die Entwicklung aus derselben erscheint ganz natürlich und ist schon aus rein künstlerischen Gründen zu erklären. Im Renaissancezeitalter lebte eine gewaltige gesteigerte Schöpferkraft, die Künstler waren schöpferisch im höchsten Grade erregt; so schossen sie, durch die Zeitumstände begünstigt, schließlich über ihr Ziel hinaus. Sie fuhren in den Gleisen fort, welche die Renaissance vorgezeichnet hatte, gingen aber über deren Endziel hinaus, weil sie das Frühere überbieten wollten, so daß sie schließlich bei einem vollständigen Gegenbilde anlangten, wie die byzantinische Kunst, trotzdem sie von der Kunst des Altertums in direkter Linie weiter gegangen war, schließlich zum Zerrbild jener wurde. Im Barock wurden der Kunst Aufgaben gestellt von einer materiellen Größe, wie sie das Renaissancezeitalter kaum zu träumen gewagt hatte; da war der Schöpferkraft der weiteste Spielraum gelassen, und welch ein Zeichen ist es für deren Lebensfülle, daß die Kunst nicht nur dem komplizierten Inhalt des Zeitalters vollgültigen Ausdruck gegeben, sondern daß auf den Barock noch wieder die Neues produzierende, abermals eine Abwandlung bringende Periode des Rokoko folgen konnte. Erst mit diesem schloß die Reihe der neuen Stile, um den nachahmenden, welche teilweise die zweite Hälfte des 18. und das 19. Jahrhundert beherrschten, Platz zu machen.

Schon die Kunst des Altertums hatte denselben Weg zum Barock eingeschlagen und das ist ein neuer Beweis von der Natürlichkeit der Wendung. Am wenigsten läßt sich die Parallele an der antiken Architektur nachweisen, denn das Wesen der klassisch-griechischen Baukunst war das Konstruktive und die entsprechende Bewegung ist die Wandlung zum Dekorativen, das uns, da hellenistische Baudenkmäler fast gar nicht erhalten sind, hauptsächlich in der antik-römischen Baukunst entgegentritt. Die Renaissance aber war von vornherein dekorativ, da sie ja aus der antik-römischen Architektur abgeleitet wurde. So war der erste Schritt schon gethan, um wieviel leichter mußte darauf der zweite zur Willkür des Barock folgen. Wahrhaft überraschend aber ist die Parallele zwischen der nachklassischen Plastik der Antike und zwar derjenigen des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts und dem Barock in allen seinen Kunstzweigen. Wie die antike Plastik in den beiden pergamenischen Kunstepochen, im Laokoon, in der Venus von Milo und anderen Werken zum Heroischen geführt wurde, so strebte die Barockkunst zum Erhabenen und Gewaltigen, zum Ausdruck von Kraft. Deshalb wird auch die monumentalste unter den Künsten, die Architektur, am meisten bevorzugt. Bei beiden ist diese Größe nicht ganz echt, sondern man merkt das Gewollte und Gemachte. Wie in Rhodos hundert Kolosse aufgestellt wurden und die Kunst überhaupt nach dem Kolossalen

strebte, so wurden auch im Barockzeitalter bei allen Künsten die Dimensionen bis ins außerordentliche gesteigert. Damit hängt zusammen die Massigkeit in der Architektur und in der Bildung des menschlichen Körpers, eine Masse, über welche sowohl der Architekt als auch der dargestellte Mensch die Herrschaft verliert, wenigstens ist es so in der früheren Periode des Barock, während die spätere sich wieder zu größerer Leichtigkeit wendet. Beide Zeitalter suchen gelegentlich ihr Publikum durch das Gräßliche zu erschüttern, in der Antike bei der Schindung des Marsyas, bei der Tötung des Laokoon durch die Schlangen, bei der Schleifung der Dirke durch den Stier, im modernen Barock bei den zahlreichen naturalistischen Darstellungen von Martyrien. Beide Zeitalter beginnen mit dem Akademischen und dem Naturalismus, die nebeneinander hergehen und von denen man eine Auffrischung der Kunst erwartet. Die Akademie der Caracci entspricht dem akademischen Element im Laokoon, im Borghesischen Fechter, in den Dioskuren von Monte Cavallo, in der Venus von Milo, während der Naturalismus eines Caravaggio und Ribera in der für das Altertum naturalistisch zu nennenden Auffassung der ersten pergamenischen Plastik mit ihren Gallierdarstellungen seine Parallele hat. Auch die beiden Hauptelemente, welche die Barockkunst charakterisieren und dieselbe nicht wie die soeben angeführten nur teil- oder zeitweise beherrschten, sondern ihren ganzen Verlauf begleiten und sich immer mehr steigern, das Prinzip der Bewegung und des Malerischen, finden sich schon in der antiken Barockkunst und zwar vornehmlich in der zweiten pergamenischen Plastik und deren Hauptwerk, dem Fries vom Zeusaltar, wie dieses überhaupt die Kennzeichen einer Barockkunst am deutlichsten offenbart. Wie dort die strengen Gesetze der Kunst bis zu einem für die Antike erstaunlichen Grade aufgelöst, wie dort die Grenzen zwischen Plastik und Malerei verwischt sind, so gehen auch im modernen Barock Architektur, Plastik, Malerei und Dekoration ineinander über, so daß man oft nicht weiß, wo die eine Kunstart aufhört und die andere anfängt. Wie dort das Göttliche nicht mehr ein rein ideales ist, sondern durch ein gewaltsam gesteigertes Menschliches dargestellt werden soll, so ist es auch in der kirchlichen Kunst des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts. Dort wie hier sucht die Kunst durch ostentativ zur Schau getragene Kraft, die man aber gerade deshalb als nicht der wirklichen Kraft entsprechend erkennt, durch leidenschaftliche Erregung, durch großen äußeren Pomp Eindruck zu machen. Dort wie hier bekommt die Kunst durch all dieses den Zug zum Dekorativen. In beiden Epochen aber bewahrt sie auch das hohe Lebensgefühl als nicht so leicht zu vergeudendes Erbteil der vorhergehenden klassischen Zeit. Damit haben wir auch schon die Hauptcharakterzüge der Barockkunst in ihrer Allgemeinheit gefunden. Fügen wir noch hinzu, daß wie die antik-griechische Kunst erst im hellenistischen Zeitalter, so auch die italienische Kunst erst im Barock die Welt erobert hat.

Fragen wir nun nach dem Zeitpunkt, in welchem die Barockkunst begann, so müssen wir weit zurückgreifen in das Zeitalter der Hochrenaissance. Im päpstlichen Palast zu Rom befinden sich zwei Räume nebeneinander, die

beide von demselben Künstler, von Raphael, und zwar unmittelbar nacheinander ausgemalt sind, die Camera della Segnatura und das Heliodorzimmer. Während die erstere mit der Verkörperung allseitiger und höchster menschlicher Bildung das Ideal der Hochrenaissance widerspiegelt, verherrlicht das letztere die Kirche und das Papsttum durch visionäre Erscheinungen und Wunder und deutet damit das Zeitalter der sogenannten Gegenreformation vor. Wie im Inhaltlichen stehen die beiden Räume einander auch im Künstlerischen gegenüber. In der Camera della Segnatura herrscht in allen Gemälden das ruhige Sein, der Ausdruck des glücklichen und befriedigten Renaissancezeitalters, im Heliodorzimmer das lebhafte Geschehen, das so bezeichnend für die Barockkunst wurde. Dem zeichnerischen Grundcharakter der Gemälde im ersten Raum steht der malerische der im zweiten gegenüber, der lichten Renaissancehalle auf der Schule von Athen, der zu barocker Massigkeit neigende, auf malerische Wirkung berechnete Tempel auf der Vertreibung des Heliodor. Aber so viele Vordeutungen auf den Barock außer seinen Wandgemälden auch, wie wir noch sehen werden, Raphaels spätere Tafelbilder enthalten, der Mann des Schicksals, der die Bahnen der Kunst auf lange hinaus bestimmen sollte, war Raphael doch nicht, sondern er spiegelte in seiner wundersam empfänglichen Natur nur die Vorbereitung auf die allgemeine geistige und künstlerische Wendung wider. Die beiden Künstler, welche die Grundsätze des Barock maßgebend aufstellten, trotzdem sie andererseits noch voll zur Hochrenaissance gehören, sind Michelangelo und Correggio. Wie in Raphael berühren sich auch in diesen Künstlern die beiden Epochen unmittelbar miteinander, nur daß sie viel energischer in die Zukunft vordeuten. Es wird von Vorteil sein, hier die Barockelemente bei ihnen, welche schon gelegentlich der Besprechung dieser Künstler im zweiten Bande genannt worden sind, noch einmal im Zusammenhange hervorzuheben.

Bestimmend und, wenn man will, verhängnisvoll für das Schicksal der Kunst war es, daß Michelangelo in allen drei Hauptkünsten, in der Baukunst, Plastik und Malerei, gleichmäßig thätig war. Daß von einem einzigen Mann alle drei Künste geübt wurden, war schon früher häufig der Fall gewesen, dann gehörte aber der Betreffende doch immer in erster Linie einer von ihnen an, so daß wir ihn in der Hauptsache als Baumeister, Plastiker oder Maler bezeichnen können. Michelangelo hat sich aber als gleich begabt für alle drei Künste erwiesen und nicht nur in der Architektur und Plastik die höchsten Werke nachantiker Zeit geschaffen, sondern auch in der Malerei sich gleichwertig neben Raphael gestellt, wenn er persönlich auch die Plastik sich am meisten kongenial fühlte. Dazu kam nun seine gewaltthätige Persönlichkeit, welche die Grenzen der drei Künste, namentlich in Plastik und Malerei, nicht immer streng auseinander hielt und damit schon einen der Hauptcharakterzüge des Barock hervorbrachte. Im Gegensatz zu Raphael, der alle Schwierigkeiten spielend überwältigte, weil er eine vollkommen ausgeglichene Natur war, der wie von selber schuf, rang Michelangelo in hartem Kampf mit seinen Aufgaben. Das Stoffliche, das bei Raphael in einem so herrlichen Gleichgewicht mit dem Geistigen steht, wurde unter seinen Händen und in seiner Vorstellung zu einer gewaltigen Masse, über welche er nur mit äußerster Anstrengung Herr werden konnte. So kam die unruhige Bewegung in seine Kunst, das Unbefriedigte, das scheinbar beständige Werden, und somit ein zweiter Haupt-Barockzug. Auch die Vorliebe für das Kolossale ist ihm schon eigen und eine gewisse Hinneigung zum Dekorativen. In der Architektur ist Michelangelo weniger dadurch maßgebend geworden, daß er einzelne Formen ausbildete, welche die Barockkunst aufnahm, als in der Aufstellung des Prinzips persönlicher Freiheit beziehungsweise Willkür den strengen Gesetzen und der Tradition gegenüber. — Jene Wendung in Raphaels künstlerischem Schaffen fällt um das Jahr 1511; Michelangelos erstes Werk von ausgesprochenem Barockcharakter ist die Grabkapelle der Medicäer zu Florenz, an welcher er die Arbeit im Jahre 1521 begann;

ungefähr gleichzeitig 1520—24 schuf Correggio sein erstes Barockwerk, die Malerei in der Kuppel von S. Giovanni Evangelista zu Parma, soweit man Werke dieser beiden Künstler, die noch so voller Renaissancegefühl sind, barock nennen darf. Viel weiter als Michelangelo und nun gar als Raphael wagt sich Correggio vor. Schon in seiner Deckenmalerei für die Äbtissin von S. Paolo zu Parma hat er die Putti mit den Jagdgeräten nicht tektonisch in die ovalen Ausschnitte der Laube eingeordnet, sondern läßt zufällige Teile von ihnen sehen, damit der Beschauer eine Vorstellung von dem Raume über der Laube und von einer großen Vielzahl der Putti bekommt. In seinen Kuppelmalereien von S. Giovanni und im Dom löst er das Gewölbe in wolkenerfüllte Luft auf und giebt die Figuren in kühner Untensicht. Diesem Künstler, der ganz erfüllt war von Gefühl für Schönheit, geht die Erweckung von der Vorstellung einer Raumwirklichkeit doch noch darüber, so daß er ihr zuliebe sehr häufig in unschöne Stellungen verfällt, weil er glaubt dadurch deutlicher zu sein; kühne Verkürzungen müssen dazu mithelfen. Aus demselben Grunde wählt er auch die stofflichen, wollsackartigen Wolken. Lebhafte körperliche und seelische Bewegung geht ihm über alles; das Barockelement äußerer und innerlicher Aufregung hat er weitaus am meisten ausgebildet. Zur schlagenden Verwirklichung der Raumvorstellung soll auch die einheitliche Lichtführung verhelfen. Nicht mehr wie bei den meisten früheren Malern umspielt das Licht ziemlich gleichmäßig die Gestalten von allen Seiten, sondern es fällt scharf von einer Seite herein, wenn es auch durch Reflexe die Schatten wundervoll durchdringt und das berühmte Helldunkel entstehen läßt. In seinen späteren Tafelbildern wird die architektonische Komposition in eine freie malerische Anordnung aufgelöst. Wie der Raum verwirklicht wird, so sollen dem Beschauer auch die heiligen Gestalten nahe gebracht werden, daher profaniert Correggio sie in einer Weise, welche weit alles Bisherige überschreitet, wenigstens wenn man in Betracht zieht, daß aller frühere Naturalismus, soweit er auch manchmal ging, naiv war, während Correggio darin berechnend ist. Die sinnliche Wirkung seiner Gestalten im besonderen Sinne ist wohl kaum jemals übertroffen worden. Er ist der erste, welcher der Gesundheit der Renaissance in seinen Bildern ein nervöses überreiztes Geschlecht entgegenstellt, und dieses erhält sich von da an wenigstens in der Barock- und Rokokokunst. Alle diese Elemente verbinden Correggio mit dem Barock, sind für den letzteren mustergültig geworden; was den Meister dennoch schroff von den eigentlichen Barockmalern scheidet, ist das zarte, so ganz aus dem Geist der Renaissancezeit geborene poetische Element, welches alle seine Schöpfungen durchtränkt und das hauptsächlich im Licht, zuweilen auch in der Farbe seinen Ausdruck findet.

Es wird sich zeigen, wie die in den Werken dieser Künstler enthaltenen Barockelemente von der Folgezeit aufgenommen und weiter ausgebildet wurden.

A. Die italienische Barockarchitektur.

a) Die Entstehung und die ersten beiden Perioden des römischen Barock.

Mit der Architektur als der erstgebornen und diese Epoche am meisten bezeichnenden Kunst müssen wir beginnen, und zwar müssen wir uns zuerst nach Rom wenden, denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß dort die Wurzeln dieser Kunst zu suchen sind, wie sich aus dem römischen Barock selbst und aus dem Gegenbild der Barockentwicklung in den anderen italienischen Städten ergeben wird; auch hat die römische Barockarchitektur später auf weite Gebiete herrschenden Einfluß gewonnen. Nach dem langen Exil der Päpste zu Avignon war Rom so sehr heruntergekommen, daß die Renaissance außer aus anderen, schon aus diesem Grunde nicht dort, sondern in Florenz entstand, sobald aber diese Kultur auf dem Punkt der Reife angelangt war, bemächtigte sich ihrer die ewige Stadt, und erst dort entwickelte sie sich zu ihrer allgemeingültigen Höhe. Rom war noch einmal und zwar in ganz anderem Sinne, als es das Mittelalter geträumt hatte, zum Mittelpunkt der Welt geworden. So hatte die Stadt von neuem diese Stellung befestigt, welche ihr die Erbschaft einer mehr als ein und einhalb Jahrtausend alten Tradition zuwies. Nun wurde aber auch im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts die Religion, welche während der Renaissancezeit, wenigstens in Italien, in die zweite Linie zurückgedrängt war, durch das Auftreten der deutschen Reformation wieder zum Angelpunkt der europäischen Politik und Geistesbewegung, und Rom wurde sich seiner Rolle, welche es dabei zu spielen hatte, voll bewußt. So ist es denn natürlich, daß diese Stadt auf dem Gebiete der Kunst die tonangebende Macht blieb, welche es auf der Höhe der Renaissance war, zumal die Päpste die Kunst und zwar weitaus vornehmlich die Baukunst in den Dienst ihrer religiösen Politik nahmen.

Nichts in der Weltgeschichte übertrifft an dramatischem Gehalt die Vorstellung, daß in demselben Augenblick, in welchem das Zeitalter der Renaissance seinen höchsten Punkt erreichte, auch schon der Mann nicht nur vorhanden, sondern persönlich in Rom gegenwärtig war, welcher diese Herrlichkeit stürzen sollte. In demselben Jahre, in welchem Raphael und Michelangelo die letzte Hand an die Vollendung ihrer Hauptwerke, der Wandgemälde in der Camera della Segnatura und der Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle legten, zog Martin Luther als einfacher Augustinermönch in Rom ein. Umgeben von den höchsten Schöpfungen der Kunst, sah dieser, wie sich später zeigte, mit dem Sinn für die Güter weltlicher Kultur reichbegabte Mann in der Hauptstadt des

Papstes nur das verkörperte Sündenbabel und stählte sich in seinem heiligen Zorn darüber mit der Kraft zum Beginn und zur Durchführung der Reformation. Zwei Mächte, die wir gleichmäßig verehren, stehen sich hier feindlich gegenüber. Von diesem Augenblick an war das Schicksal der Hochrenaissance besiegelt. Der bescheidene Mönch hat mit seiner gewaltigen Stimme die Päpste dazu gezwungen, sich auf die eigentlichen Aufgaben ihres Amtes wieder zu besinnen. Durch Rückschlag hät die Reformation in Rom und in Italien die vollständige Umwandlung des Zeitgeistes herbeigeführt. Um die Mitte des Jahrhunderts wurden im Tridentiner Konzil die Grundlagen des Katholizismus im Gegensatz zum Protestantismus festgestellt. Jetzt traten Männer auf wie Carlo Borromeo, welche die Kirche von innen heraus reformierten, in Pius V. (1566—72) erstand ein Papst von strenger Zucht gegen sich selbst und gegen andere, die Interessen der Kirche bildeten fortan das einzige Ziel der päpstlichen Politik und die ganze Hierarchie wurde von dem gleichen Geiste erfüllt. Eine Reihe gleich gesinnter oder wenigstens gleich handelnder Päpste schloß sich Pius V. an. Unter Sixtus V. (1585—90) erlangte das Papsttum wieder eine Stellung in Europa, wie es sie nur in den günstigsten Zeiten des Mittelalters innegehabt hatte, und dieses Ansehen erhielt sich mehr oder weniger unbeeinträchtigt während eines halben Jahrhunderts. Aber diese Größe der römischen Kurie mit ihrem religiösen Ernst und ihrer strengen Sittenreinheit, mit ihrer fest gegliederten Gesellschaft, welche mit allen Kräften auf ein großes gemeinsames Ziel, auf die Erhaltung der katholischen Kirche in moralischem Ansehen, zustrebte, war nicht ganz echt und ehrlich. Denn die Ausübung dieser Tugenden war gepaart mit Berechnung; man wußte sehr wohl, daß man dadurch Macht gewann. Man war nicht religiös und sittenrein um der Sache sondern um der weltlichen Erfolge willen. Bei der merkwürdigen Vereinigung von republikanischer und monarchischer Verfassung bildeten sich eigentümliche gesellschaftliche Zustände heraus, bei welchen Weltklugheit und Berechnung eine bis dahin unerhörte Rolle spielten. Jeder konnte bis zu den höchsten Stufen emporsteigen, und da galt es sich die Gunst eines jeden auf alle Fälle zu sichern. Daher nahm jeder mit dem größten Raffinement nach allen Seiten Rücksicht, um nirgends anzustoßen. So entstand ein umständliches ceremonielles Wesen. Dabei aber suchte jeder den günstigen Augenblick abzupassen, um sich über die andern empor zu schwingen. Die Ergebenheit und Unterordnung waren nur Schein, in Wahrheit verbargen sich dahinter Arglist und Selbstsucht. Auch der Förderung des Ganzen lag Egoismus zu Grunde, weil jeder mit dem Ganzen stand und fiel. Dieses gekünstelte Gebäude hätte in kurzem zusammenstürzen müssen, wenn es nicht getragen und gestützt worden wäre von dem religiösen Zuge, welcher die ganze Welt, sei es in katholischem, sei es in protestantischem Sinne, durchwehte. Damals wurden zum erstenmal gewaltige, ganz Europa durchtobende Kriege um Glaubensfragen geführt. Die Theologie und die Theologen beherrschten alle Gemüter. Geistliche waren die Räte der Fürsten und vom Beichtstuhl, beziehungsweise von der Kanzel aus hielten sie das Volk in ihrer Gewalt, Wissenschaft und Schule war in ihren Händen. Ganz besonders aber machte sich die ausschließ-

liche Herrschaft der Geistlichkeit auf katholischer Seite bemerklich, weil hier ein fest ausgebildetes System bestand. Ihren schärfsten Ausdruck fanden alle diese Zustände im Jesuitenorden, der Hauptstütze des Papsttums in jener Zeit. Loyola hatte seine Forderung nach absolutem Gehorsam ausdrücklich auch auf Willen und Verstand ausgedehnt, die Tendenz seines Ordens war auf die völlige Vernichtung jedes selbständigen geistigen Lebens gerichtet. Man darf sich aber die

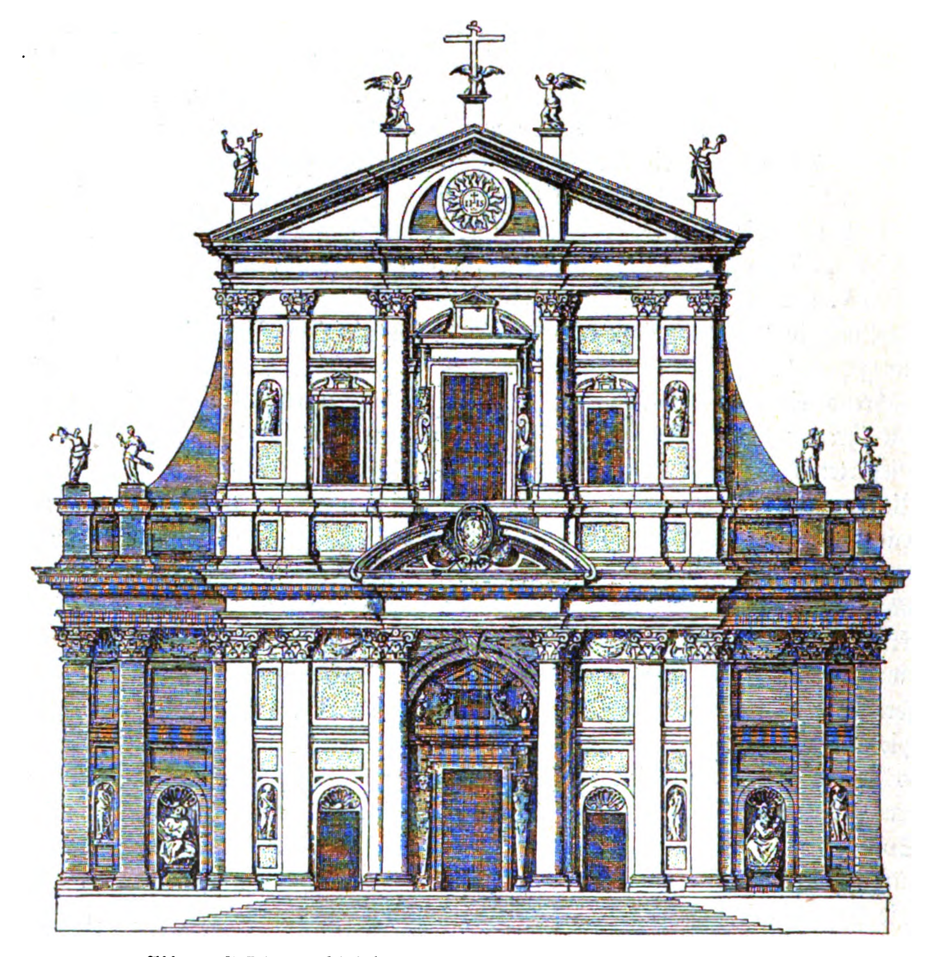


Abb. 1. Fassade von Il Gesù zu Rom. Entwurf von Vignola. (Zu Seite 20.)

einzelnen Mitglieder der damaligen katholischen Geistlichkeit und des Jesuitenordens durchaus nicht durchgehends als Heuchler vorstellen, sondern wahre Frömmigkeit und Glaubensinbrunst waren mit berechnender Weltklugheit eine schier unbegreifliche, enge Verbindung eingegangen.

Der heiße Hauch schwärmerischen Glaubens, der charakteristisch ist für jene Zeit, hat seinen unmittelbarsten Ausdruck gefunden in Torquato Tassos „Befreitem Jerusalem“. Eine ganze Welt trennt diesen Dichter von dem um zwei Menschenalter früheren Ariost. Während sich bei letzterem ein fast unheilbarer

Bruch mit der Kirche zu vollziehen und ein in antikem Sinne frei menschliches Ideal aufzugehen scheint, hat Tasso seine Kunst wieder völlig in den Dienst der Kirche gestellt, und die Religion erfüllt mit gewaltigem Ernst sein ganzes Denken und Dichten.

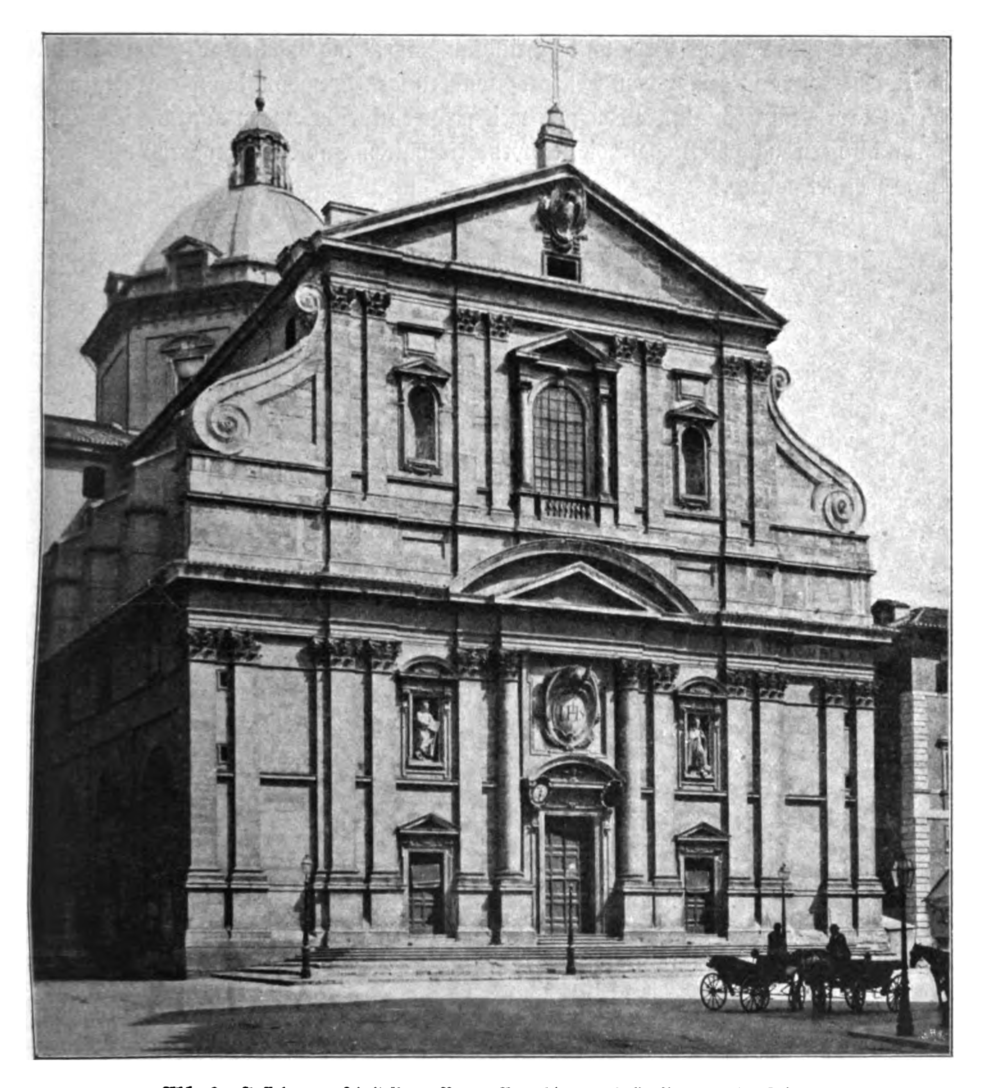


Abb. 2. Fassade von Il Gesù zu Rom. Von Giacomo della Porta. (Zu Seite 20.)

Aus dieser religiösen und religiös-politischen Bewegung heraus ist es zu erklären, daß die römische Barockarchitektur sich in erster Linie am Kirchenbau entwickelte und abspielte. Die Renaissancebaukunst mit ihrem weltlichen Charakter war hauptsächlich an den Palästen entstanden und ausgebildet worden, und ward von da erst auf die Kirchen übertragen. Ja der Kirchenbau war dem Mittelalter gegenüber vernachlässigt worden, und bei den einzelnen Gebäuden handelte es sich weit mehr um Kunstfragen, als um die Frage,

die passendste Form für das religiöse Bedürfnis zu finden. Besonders bezeichnend ist dafür der Bau der Peterskirche, für welchen fast alle bedeutenden Architekten Entwürfe lieferten, und bei welcher das einzige Ziel war, ein möglichst vollendetes Kunstwerk herzustellen, das Ideal der den Anforderungen des christlichen Kultus geradezu widersprechenden Centralanlage zu verwirklichen. Der Barock holte das Versäumte gründlich nach, und machte zu seinem Ideal wenigstens zunächst nicht den Central- sondern den Langbau schon deshalb, weil diese Form dem kirchlichen Bedürfnis weit mehr entspricht, wenn auch die Centralform insofern nachwirkt, daß die Kuppel beibehalten und das Langhaus möglichst kurz gebildet wurde.



Abb. 3. Innenansicht von S. Andrea della Valle, Rom. (Zu Seite 24.)

Betrachten wir nun die Stilelemente der Barockarchitektur etwas näher. Dabei muß vorausgeschickt werden, daß sie mehrere Perioden durchmacht, daß namentlich mit Bernini ein neuer Abschnitt beginnt. Das Folgende soll zunächst nur den Barock bis zu diesem Künstler charakterisieren; die meisten Elemente dieser früheren Periode bleiben aber auch später bestehen, und die Veränderungen sind meistens nur wieder eine Abwandlung. Der bedeutendste Unterschied der beiden Hauptepochen ist der, daß in der zweiten die schwere Massigkeit in größere, zum Teil schon spielende Leichtigkeit umgesetzt wird. Auch die erste Periode ist, wie wir sehen werden, in sich nicht einheitlich, unsere Schilderung giebt nur die allgemeinen Züge, welche von Anfang an vorhanden sind, sich aber im Verlauf der ersten Periode schärfer ausbilden. Wenn das Gesagte auch

vornehmlich vom Kirchenbau gilt, weil sich an ihm die Stilentwicklung hauptsächlich vollzieht, so kann vieles davon doch auch auf den Profanbau angewendet werden.

Das Streben nach eindrucksvoller Majestät findet seinen Ausdruck in der Einheitlichkeit des ganzen Bauwerkes. Wie sich der Katholizismus bei seiner Restauration zusammenfaßte und betonte, die eine und ausschließliche Religionsform zu sein, so ist auch das Kirchengebäude nur noch eine einzige Einheit. Dem Gedanken nach vorbildlich dafür ist Michelangelos Peterskirche, da aber, wie schon betont, nicht der Centralbau sondern der Langbau das Ideal der neuen Zeit wurde, ist das wirkliche Vorbild der Gesù Vignolas geworden (1568). Das Langhaus wird aber der größeren Einheitlichkeit zuliebe nicht in der früheren Weise mit Seitenschiffen gebildet, sondern als ein einziges Schiff, das an den beiden Seiten von Kapellen be-

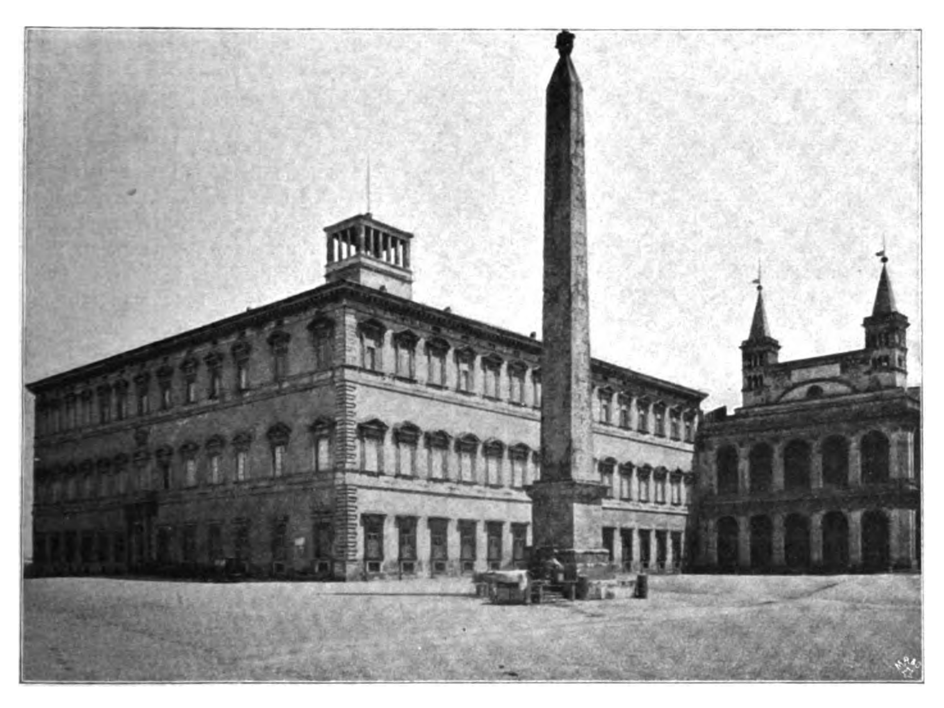


Abb. 4. Der Palast des Lateran zu Rom. Von Domenico Fontana.
Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 24.)

gleitet ist, wie es schon Michelangelo bei seinem Hauptraum von S. Maria degli Angeli gethan hatte. Auch die Querschiffarme ragen zu Gunsten der einheitlichen Raumwirkung kaum über die Breite des Langhauses hinaus. Diese Grundrißform bleibt im ganzen römischen Barock herrschend. Auch die Baumasse wird als eine einzige Einheit behandelt. Deshalb sucht man es durch Bewurf zu verdecken, daß das Gebäude aus einzelnen Steinen errichtet ist. Der Bau soll wirken, als wäre er aus einer zusammenhängenden Masse gebildet.

Das Gebäude hat zwei hauptsächliche Richtungen: in die Länge und in die Höhe, und das resultiert, rein künstlerisch genommen, aus dem Grundsatz der Bewegung, welchen der Barock aufstellt. Dieser war durchaus nicht neu, sondern ist vielmehr immer in der Architektur vorhanden gewesen, giebt es doch keinen prägnanteren Ausdruck dafür als die griechische Säule. Der architektonische Gedanke der Bewegung ist von Natur gegeben durch das Gesetz der Schwere, durch die Anziehungskraft der Erde. Jedes Gebäude setzt sich aus tragenden und lastenden Gliedern zusammen, deren Bewegung gegeneinander gerichtet ist. So kommt es, daß die Bewegung das eigentliche Leben der Architektur ausmacht. Das Neue im Barockstil gegenüber der Renaissance ist nur, daß die Bewegung aus ihrer dienenden Stellung heraustritt und

eine mehr oder weniger große Herrschaft über den Bau gewinnt. Von der Gotik, welche auch die Bewegung bis zu einer herrschenden Stellung steigert, unterscheidet sich der Barock dadurch, daß in der Gotik die Bewegung nur in die Höhe, beim Barock dagegen nach allen Seiten gerichtet ist. Die Richtung in die Höhe, den Hochdrang, hat schon Michelangelos Peterskirche. Bei ihr aber findet diese Bewegung ihre Auflösung und Befriedigung in der ruhig großen Linie der Kuppel. Von der Höhenrichtung der Gotik unterscheidet sich diejenige des Barock dadurch, daß jene die Baumasse möglichst zu negieren sucht und in den vielen nach oben gerichteten Spitzen „die Bewegung ins Unendliche ausstrahlt", während im Barock die Baumasse an der Bewegung kleben bleibt und mit hinaufgenommen wird. Die Bewegung überwindet nicht die Masse, sondern der Kampf zwischen beiden bleibt bestehen, was dem Gebäude seine Unruhe verleiht. Die gemeinsame Grundlage für den Hochdrang im gotischen und im Barockstil ist der gen Himmel gerichtete Blick der beiden Zeitalter. Während aber die gotische Zeit dem Gedanken nach den Himmel wirklich erreicht, bleibt das Barockzeitalter durch die Erdenschwere behindert. Der Glaube des Mittelalters war, bei allen weltlichen Bestrebungen der Kirche, doch naiv, während das Barockzeitalter nicht vergessen konnte, daß die glaubenlose Renaissancezeit vorausgegangen war, und die Religiosität damals viel ausschließlicher als im Mittelalter und bei aller ehrlichen Inbrunst vieler nur ein Vorwand zur Erlangung weltlicher Macht war. Wir haben gesehen, bis zu welch hohem Grade zu jener Zeit die Angehörigen der römischen Kurie von weltlichen Interessen durchdrungen waren. — Die zweite Hauptrichtung der Bewegung im Barockstil, diejenige in die Länge, findet ihren Ausdruck namentlich in der Längenerstreckung der ganzen Kirche. Das Langhaus mit seinen Pfeilerreihen scheint dem Eintretenden sich auf den Kuppelraum und die Apsis zu zubewegen. Der Centralbau der Renaissane ist der Ausdruck befriedigten Seins, die Längenerstreckung der Barockkirche drückt vielmehr die Sehnsucht nach der göttlichen Gnade aus, die vom Altar, der unter der Kuppel am Ende der Apsis steht, auszustrahlen scheint. Auch ästhetisch ist das Langhaus in einem gewissen Grade ein Gewinn, denn man tritt nicht so unvermittelt wie beim Centralbau in den Kuppelraum, sondern wird beim Durchschreiten des Langhauses allmählich darauf vorbereitet, nach und nach steigt die innere Kuppelwölbung vor dem Vorwärtsgehenden auf. — Mit diesen beiden Hauptbewegungen begnügt sich wenigstens für die Gesamtwirkung der römische Barockstil in seiner ersten Periode. Die lebhaftere Bewegung nach anderen Richtungen beschränkt diese Zeit noch auf das Detail. Erst in der zweiten Periode werden ganze Wände, hauptsächlich die Fassaden, in Schwingung versetzt, bäumen sich die Giebel gewaltig auf und krümmen sich alle Linien unter rauschender oder wirbelnder Bewegung.

Wie das Element der Bewegung ist auch das des Malerischen immer in der Architektur vorhanden gewesen. Sogar die strengste architektonische Form, die es je gegeben hat, der dorische Peripteros, enthält es, denn er rechnet auf die Schattenwirkung des Säulenumganges und der vorkragenden Profile. Aber wie vollständig blieb hier, wie überhaupt in der Antike, das Malerische geknechtet, sein einziger Zweck ist das Architektonische um so wirksamer in Erscheinung treten zu lassen. Dagegen spielt das Malerische in den beiden mittelalterlichen Stilen eine große Rolle und verleiht ihren Bauten das der Antike gänzlich unbekannte Element der Stimmung. Die italienische Renaissance strebte wieder zu dem rein Architektonischen der Antike zurückzukehren, aber sie konnte doch nicht ganz vergessen, daß die beiden mittelalterlichen Baustile vorausgegangen waren, und verwertete daher malerische Elemente in viel reicherer Weise als selbst die römische Antike, die von allen Architekturen des Altertums darin am weitesten gegangen war. Das Dekorative der Renaissance mußte ganz von selbst dazu führen. Das Entscheidende und Trennende zwischen dem Barock und allen früheren Stilen, die mittelalterlichen mit einbegriffen, ist, daß in ihm das Malerische zwar noch nicht gleich als herrschend, aber von allem Anfang an mit dem Anspruch auf selbständige Beachtung auftritt und allmählich sich wirklich die Herrschaft über den ganzen Bau erobert. Ebenso wie es sehr bezeichnend und aus der gleichen Herrschaft des Religiösen herzuleiten ist, daß in einem der mittelalterlichen Stile und im Barock die Bewegung eine so große Rolle spielt, ist auch die Gemeinsamkeit des Malerischen im Barock und in beiden Stilen des Mittelalters aus dem religiösen Geiste der Baukunst der betreffenden Epochen abzuleiten. Das Element des Malerischen in der Architektur hat etwas Mystisches, das geheimnisvolle Dunkel und die vielfach gebrochene Beleuchtung im Innern der Kirchen regen Phantasie und Gemüt in religiösem Sinne an. Während die Baukunst der Antike und der Renaissance hauptsächlich nach Linien und nach Flächen komponieren und die Gegenwirkung der Massen immer nur beschränkte bleiben, komponiert die des Barock vornehmlich nach Massen und nach den dadurch hervorgerufenen Licht- und Schattenwirkungen. Aber auch die Linien werden zu malerischer Wirkung herangezogen, indem sie möglichst gegen-



einander laufen und durcheinander wogen, unruhig hin und her springen, so daß sich die Formen fortwährend zu verändern scheinen. Dabei decken sich die architektonischen Glieder teilweise und das Bild des Baues wechselt von verschiedenen Punkten aus gesehen fortwährend, eine unübersehbare Fülle von Formen scheint herauszukommen, das Auge und die Phantasie, welche sich

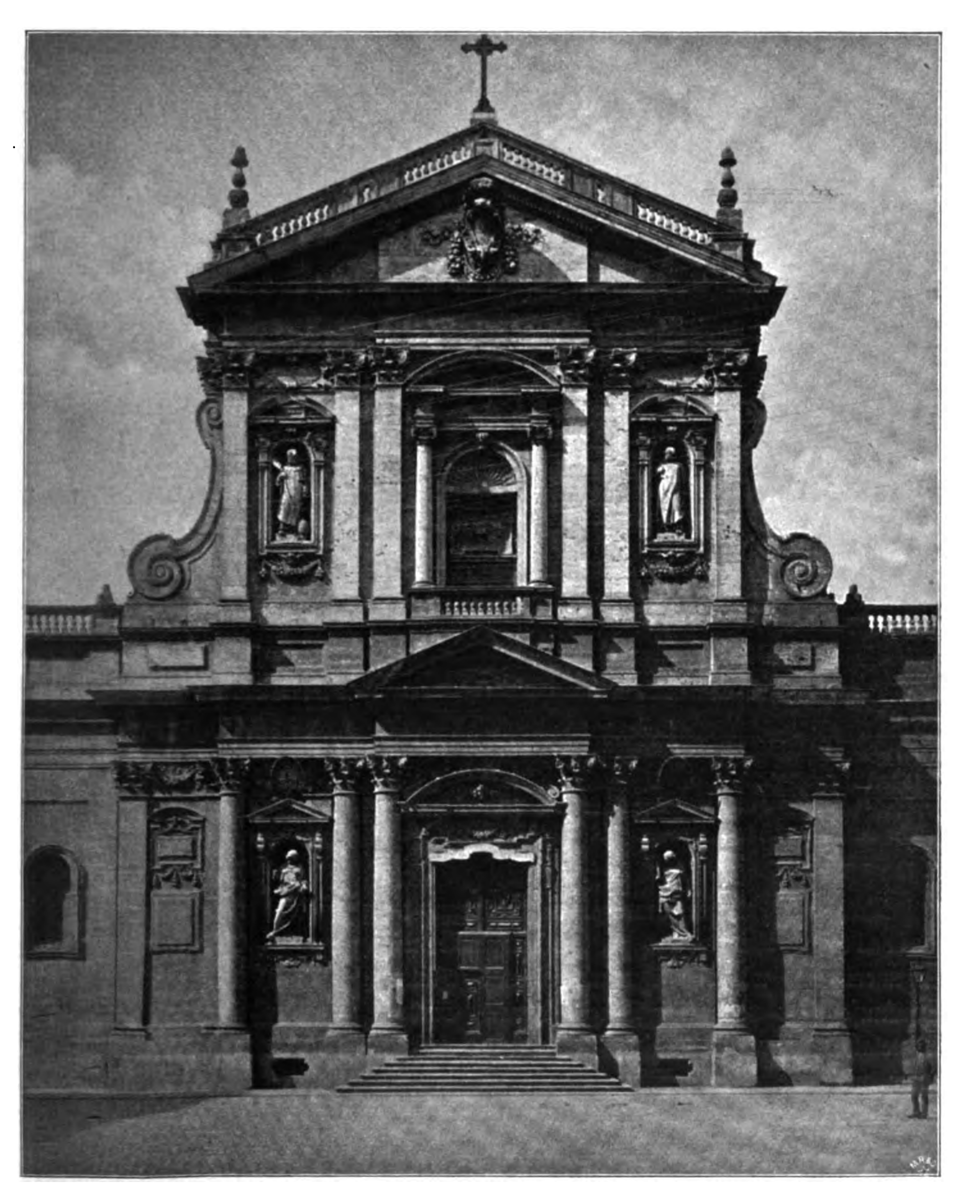


Abb. 5. Fassade von Sa. Susanna zu Rom. Von Carlo Maderna.
Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 24.)

das Verdeckte vorzustellen strebt, bleiben in beständiger Thätigkeit, und das alles trägt wieder zur Erhöhung des malerischen Eindruckes bei. Im Innern werden die Abschlüsse der Räume, die Apsis, die Querarme, die Kapellen des Langhauses möglichst dunkel gehalten, das hellste Licht strömt durch den Tambur der Kuppel herein und bricht sich vielfach in den verschiedenen Raumteilen.

Wenden wir uns nun zum Detail. Hierin trennen sich die erste und die folgenden Perioden des Barock am schärfsten, indem nämlich die erste das Detail zu Gunsten der Massenwirkung möglichst vernachlässigt und die späteren im Zusammenhang mit ihrem Streben nach größerer Leichtigkeit mehr betonen. Schon der Grundriß wird in der ersten Periode wie bei dem maßgebenden Vorbilde von Gesù möglichst wenig gegliedert. So bleiben auch die Einzelglieder in festem Zusammenhang mit der Baumasse und scheinen mit derselben untrennbar verwachsen zu sein. Während in den Renaissancebauten das Ganze sowohl räumlich als auch im Detail aus einzelnen Teilen zu bestehen scheint, welche freiwillig zusammengetreten sind, um sich gegenseitig in ihrer Wirkung zu heben und miteinander ein harmonisches und in sich organisches Gesamtwerk zu bilden, ist im Barock der ganze Bau mit seinen Einzelgliedern eine geballte Masse, er scheint nicht aus den Einzelgliedern entstanden, sondern diese scheinen aus ihm hervorgewachsen zu sein. So steht der freien Natürlichkeit der Gesellschaft zur Zeit der Renaissance die feste und gekünstelte Organisation der römischen Kurie zur Zeit der Restauration des Katholizismus gegenüber, wo keiner sich freimachen kann, sondern jeder nach allen Seiten durch tausend Rücksichten festgebunden ist und nur als Teil des Ganzen etwas bedeutet. So hält der Jesuitenorden seine Mitglieder in unlösbarer Sklaverei. Bei den gesteigerten räumlichen Dimensionen der Bauwerke war eine größere Einfachheit der Detailbildung notwendig, da diese auf die Entfernung nicht genügend erkannt wird. Aber auch der Grundsatz des Malerischen hatte Einfluß darauf, indem die großen Licht- und Schattenwirkungen nicht durch viele und präzise Einzelheiten gestört werden durften. Licht und Schatten haben etwas Unbestimmtes, daher nimmt das Detail auch eine gewisse Formlosigkeit an. Weil nun das Detail nicht mehr von so bestimmten festen Formen war, glaubte der Barockstil die einzelnen Glieder vervielfältigen zu müssen, um ihre Stimme vernehmlich zu machen. So werden mehrere Giebel ineinander geschachtelt, aus einzelnen Pilastern werden Pilasterbündel, das Gebälk wird vielfach vorgekröpft. Durch diese mehrfach nebeneinander herlaufenden Linien kommt etwas Unbestimmtes heraus, so daß man meistens nicht weiß, welches denn die eigentlich abschließende Kante ist. Dadurch wird aber wieder die malerische Wirkung erhöht. Die Säule ist der früheren Periode einerseits nicht massig genug, andererseits zu bestimmt, daher wird dieselbe, wenigstens in Rom, fast vollständig durch den Pfeiler verdrängt. Erst in der zweiten Periode tritt die Säule, welche vorzüglich geeignet ist, dem Bau größere Leichtigkeit zu geben, wieder hervor und wird dann allmählich in reichster Fülle verwertet. Wo sie in der ersten Periode vorhanden ist, bleibt sie zur Hälfte oder zu einem Viertel in der Mauer stecken. Während all dieses dem malerischen Eindruck zuliebe geschieht, wird zur Hervorbringung des Hochdranges die Dekoration möglichst nach oben geworfen: die Fenster und Nischen mit oder ohne Statuen werden zwischen die Pilaster oder Halbsäulen eingeklemmt, und möglichst an die obere Kante des umgrenzten Feldes gerückt, die Giebel über den Nischen und Fenstern werden nicht mehr von Säulen getragen, welche an der unteren Begrenzung derselben aufruhen, sondern von oben angebrachten Konsolen u. dergl. mehr.

Das alles wirkte nun zusammen, um dem geistigen Inhalt des Zeitalters Ausdruck zu geben, wie wir schon bei vielen Einzelheiten angemerkt und wie wir jetzt noch einmal zusammenfassend erinnern wollen. Der Baukunst liegt vor allen Dingen daran, Eindruck zu machen. Die Dome des Mittelalters waren aus naiver Frömmigkeit entstanden; in der romanischen Epoche durch weltliche oder geistliche Große, in der gotischen durch die Bürger der Städte errichtet worden. Die Barockkirchen aber wurden von dem reichen Klerus gebaut, um das Volk anzuziehen, um es an die Papstkirche aufs neue zu fesseln, welcher von dem Protestantismus die Berechtigung so heftig bestritten wurde. Daher nicht die einfache und selbstverständliche Religiosität wie in den mittelalterlichen Bauten, sondern deren ostentatives Zurschautragen. Die Kirchen wurden nicht mehr allein zur Ehre Gottes, sondern ebensosehr zur Stärkung des Papsttums erbaut. Die geistig Überlegenen suchten die Einfältigen durch das Überraschende, Glänzende zu packen und zu blenden. Man schwelgt zu diesem Zweck im Unendlichen: Die Dimensionen werden ins kolossale gesteigert,

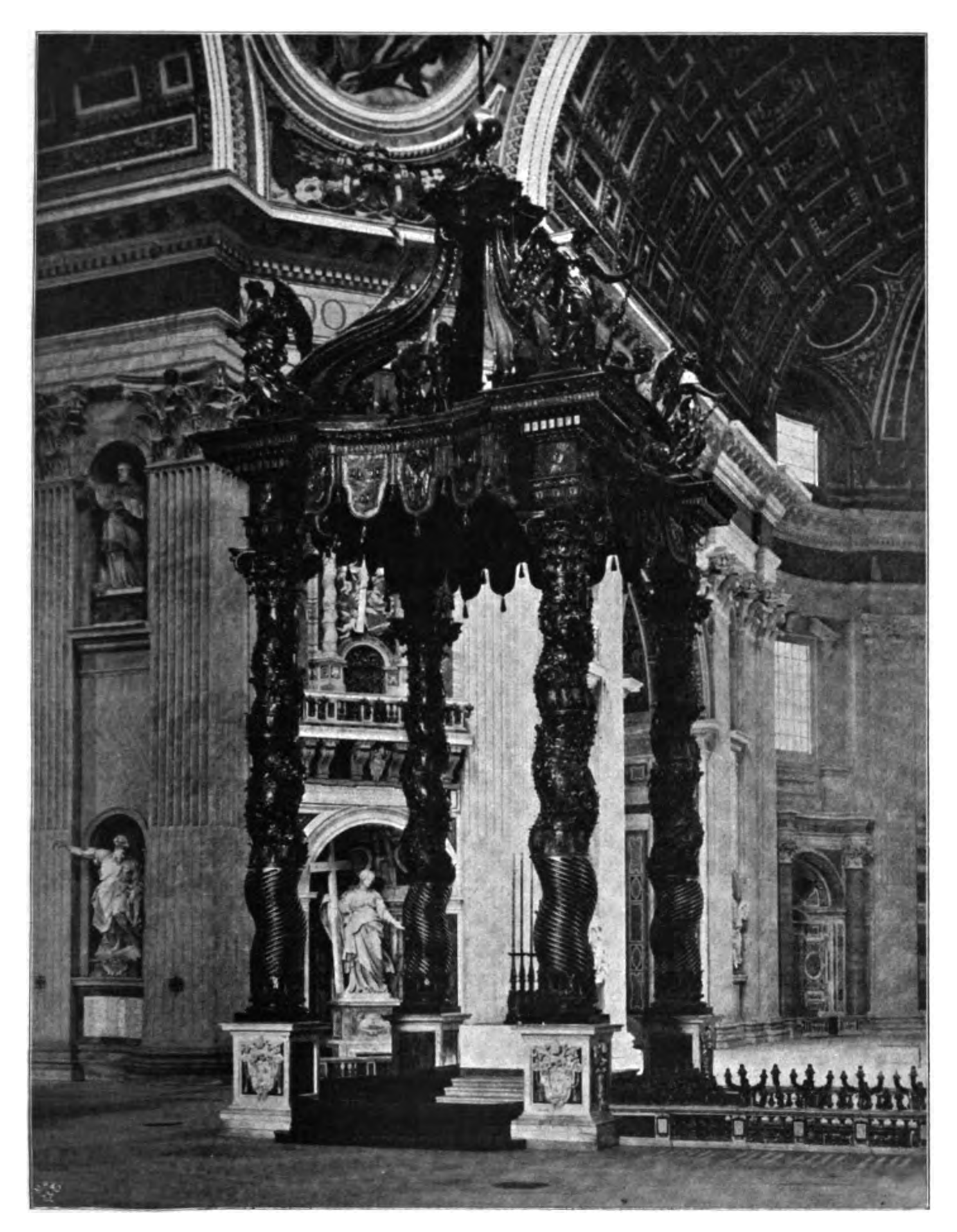


Abb. 6. Ciborium über dem Hochaltar der Peterskirche. Von Lorenzo Bernini.
Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 28.)

alles Einzelne wird einer gewaltigen Einheitlichkeit aufgeopfert, die Kuppel über der Vierung, das Tonnengewölbe über dem Langhaus sollen eine Abbildung der Himmelswölbung geben, bei den dunklen seitlichen Abschlüssen der Räume soll der Blick sich scheinbar in das Unendliche verlieren; deshalb gehört zu den Hauptmitteln der Kunst etwas Unfaßbares: Licht und Schatten; der Ausdruck wird im einzelnen und im ganzen pathetisch, sein Endzweck ist Aufregung und

Berauschung; die schwere Masse soll die Vorstellung gewichtigen Ernstes erwecken. Die Machtstellung Roms war nur durch die Knebelung der Geister zu erhalten oder durch die Gewalt der Waffen. So knebelt auch der Barockstil die Einzelglieder und hält sie gewaltsam nieder. Wie in der römischen Gesellschaft jeder Einzelne, so ist jedes Bauglied dem Ganzen fest eingeordnet und sucht sich doch hervorzudrängen und für sich auf Kosten der anderen eine Rolle zu spielen. Besonders prächtig wird die Fassade gestaltet, welche sich gegen die Straße kehrt, um die Besucher anzulocken. So wird der Beschauer durch den Anblick der Barockkirchen nicht innerlich befreit und erlöst, wie vor den Bauten der Renaissance, sondern noch heute, wenn er sich dem Anblick hingiebt, in den leidenschaftlichen und erregten Zustand hineingezogen, welchen die Erbauer zu erwecken beabsichtigten.

Dabei enthalten die Kirchen aber doch auch zum Teil wirkliches Gefühl und dasselbe schwärmerische und ekstatische Element, das uns aus Tassos „Befreitem Jerusalem" entgegentönt. Sehr bezeichnend ist, daß während der ersten Periode des Barockstils auch die Musik ihre erste große Ausbildung durch Palestrina erfuhr, denn nichts ist geeigneter zur Erweckung religiöser Stimmung als die Musik. Wenn ihr Palestrina auch eine klassische Form verlieh, welche mit der Renaissance in den bildenden Künsten und nicht mit dem Barock korrespondiert, so ist die ausgiebige Zuhilfenahme der Musik beim Gottesdienst doch charakteristisch für den Geist des Barock- und Restaurationszeitalters, zumal der Papst in zielbewußter Weise Palestrina zur Abfassung seiner ersten kirchlichen Musikstücke anregte. Das Malerische, Formenunbestimmte der Musik entspricht der Barockarchitektur. Damals drang auch das musikalische Element in die Poesie ein, wie die Sprache von Tassos Epos zeigt. Die Ausbildung noch einer anderen Kunstart fällt zeitlich mit dem Barockstil in den bildenden Künsten zusammen. Neben der Leidenschaft für das Bauen wurde das Ende des 16. und das 17. Jahrhundert von der Leidenschaft für das Theater beherrscht. Um die Wende der beiden Jahrhunderte erstand in England der größte dramatische Dichter aller Zeiten, Shakespeare, ihm trat in Spanien Lope de Vega an die Seite, dem 17. Jahrhundert gehören der Spanier Calderon und die großen französischen Dramatiker Molière, Racine und Corneille an. In Florenz wurde in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts unter den Versuchen die antikgriechische Tragödie zu erneuern durch Ottavio Rinucini und Jacopo Peri die moderne Oper erfunden, die bald eine ungeheure Macht gewann. Wer sollte es dem Barockstil nicht anmerken, daß seine Hauptwerke in das Zeitalter der Vorliebe für das Theater fallen!

Obgleich der Palastbau im Barock nur die zweite Rolle spielt, reichen die Anfänge seiner für dieses Zeitalter charakteristischen Gestaltung doch ebenso weit zurück wie beim Kirchenbau. Mehr als Michelangelo ist dabei Antonio da San Gallo vorbildlich gewesen. Der Palastbau des Barock enthält dieselben Hauptelemente, welche die Grundzüge des Kirchenbaus bilden, aber, wenigstens in der ersten Periode, in viel bescheidenerer Verwendung, daher bewahrt er ein viel strengeres Ansehen, und man kann sich oft nur schwer vorstellen, daß die-

selben Meister die üppigen Barockkirchen und die schlichten Paläste gebaut haben. Folgende Merkmale zeichnen die Paläste in dieser früheren Periode aus:

Das Streben nach Einheitlichkeit macht sich darin bemerkbar, daß die Fassade nicht mehr wie in der Renaissance aus gleichwertig nebeneinander tretenden Flächen besteht, sondern als eine große, einheitliche, übermörtelte Fläche behandelt wird. Ihre größte Ausdehnung hat diese in die Breite, besondere Eckflügel werden nicht abgeschieden. Von den Stockwerken ist nicht mehr jedes nahezu gleichwertig, sondern eins dominiert entschieden über die anderen, namentlich durch seine Höhe. Um dieses Hauptgeschoß, welches im Innern die gewaltigen Säle enthält, noch zu erhöhen und die Fenster doch nicht zu hoch machen zu müssen, wurden kleinere Fenster oberhalb der größeren angeordnet, so daß es von außen scheint, als ob noch ein Mezzanin darüber wäre. Der in der Renaissance übliche Sockel fällt fort, dafür wird das ganze Erdgeschoß sockelartig behandelt. Die wagerechten Gurtgesimse werden als einfache Streifen und



Abb. 7. Palazzo Odescalchi in Rom. Von Lorenzo Bernini.
Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 29.)

wenig ausladend gebildet. Die seitlichen Kanten werden entweder gar nicht, oder mit Ortsteinen von abwechselnder Größe, welche eine bewegte Linie bilden, eingefaßt. Das Kranzgesims ladet nur wenig aus. Ihr Leben erhält die Fassade hauptsächlich durch das Verhältnis der Stockwerke zu einander und durch die rhythmische Anordnung der Fenster, indem diese nach der Mitte zu näher aneinander rücken und die Bewegung sich dorthin lebhaft konzentriert. Die ädiculaartige Umrahmung der Fenster in der Renaissancezeit ließ diese dem Barock zu selbständig erscheinen, daher werden sie möglichst flach umrahmt und der Giebel darüber wird nur von Konsolen getragen, oder es befindet sich eine horizontale Verdachung darüber. Die Fenster sitzen meist unmittelbar auf dem Gesims ohne Sohlbank auf. Das einzige Prachtstück der Fassade ist das Thor, aber doch wird auch dieses in der ersten Periode noch ziemlich schlicht gehalten. So atmen diese Fassaden gerade im Gegensatz zu den auf das Auffallen berechneten prunkvollen Kirchenfassaden vornehme Würde und gemessenen abweisenden Ernst. Das hängt mit der steifen, nach außen kühlen und ablehnenden Grandezza zusammen, welche die Verkehrsformen der vornehmen Gesellschaft unter spanischem Einfluß angenommen hatten. Die Pracht und der Reich-

tum offenbaren sich erst im Innern. Der Säulenhof aber, in welchem die Renaissance ein so edles Zeugnis ihres Geistes abgelegt hatte, fällt fort; die großen öffentlichen oder päpstlichen Paläste haben dafür den wuchtigeren Pfeilerhof; bei kleineren Privatpalästen verliert der Hof seine selbständige Bedeutung gänzlich; der ganze Reichtum der Dekoration wird fast ausschließlich auf die Rückwand geworfen, welche der Eintretende von der Halle des Palastes aus erblickt. An die Schlußwand wird auch der Brunnen gerückt, welcher früher in der Mitte des Hofes stand, dort werden wirkliche oder vorgetäuschte Durchblicke in die Ferne geschaffen. Wie der Blick in den Hof, so sucht auch die reiche Treppenanlage nach der schmucklosen Fassade zu überraschen. In breiten und sanft ansteigenden, hellerleuchteten Treppen und großen Vorräumen findet man einen Ausdruck aristokratischen Wesens. Die Säle sind von gewaltigen Dimensionen, möglichst hoch und weit, viel zu groß zum behaglichen Wohnen, aber geeignet zahlreiche, vornehme Gesellschaft aufzunehmen. Das Prinzip der Bewegung findet hier seinen Ausdruck darin, daß die Räume nicht mehr wie in der Renaissance im Grundriß quadratisch sind, sondern sich in die Länge erstrecken, namentlich beim Hauptsaal, der den Namen Galleria empfing. Die mit üppiger Ornamentik geschnitzten Holzdecken, die Dekoration der Wände am oberen Teil durch einen breiten Fries mit Landschaften oder Figurenbildern al fresco, ein großes Gemälde über dem Kamin geben den Ausdruck schwerer, üppiger Pracht. In der späteren Periode, nach der Mitte des 17. Jahrhunderts, werden die Decken gewölbt und mit Fresken geschmückt, die Wände oft zur scheinbaren Erweiterung des Raumes mit architektonischen Perspektiven bemalt.

Das Bild der ewigen Stadt im Barockzeitalter wurde wesentlich mit bestimmt durch die zahlreichen Villen und ihre Gärten, die in den damals unbewohnten Teilen der antiken Stadt, beziehungsweise unmittelbar vor den Mauern angelegt wurden, oder die von den Hängen des Sabiner- und Albanergebirges herabschauten. Je nach ihrer Lage wurden die Villen auch architektonisch als Stadtvilla (Villa suburbana) oder Landvilla geschieden.

Beide Arten kannte schon das Renaissancezeitalter; dessen vornehmstes Muster für eine Stadtvilla ist die Farnesina. Die Umgestaltung des Barock vollzog sich nach denselben Grundsätzen, welche diesen Stil auch sonst beherrschten. Die Vorderfassaden waren streng und abweisend gebildet, wie diejenigen der Paläste, dagegen entfaltet die Rückfassade, die zu den intimen Teilen des Hauses gehört, vielfache Gliederung, Pracht und Reichtum. Das hervorstechendste Beispiel dafür ist Villa Medici auf dem Monte Pincio von Annibale Lippi. Villa Borghese von Vasanzio ist besonders bezeichnend dafür, daß an Stelle der freien und leichten Gliederung eine schwere Massigkeit auch bei den Villen eingetreten ist. In den Stadtvillen hielt die Herrschaft sich immer nur vorübergehend auf, daher waren sie verhältnismäßig klein, die Landvillen waren dagegen zu längerem Aufenthalt bestimmt und wurden daher nach dem Muster der Villa d'Este palastartig gehalten. Man scheint bei ihnen keinen großen Wert gelegt zu haben auf architektonische Durchbildung, sie vielmehr absichtlich formlos gelassen zu haben, wie Villa Aldobrandini von Giacomo della Porta und Villa Mondragone von Martino Lunghi und anderen, beide in Frascati, zeigen. Man suchte dadurch vielleicht das Ländliche, Ungezwungene auszudrücken. Wie in allem, so hatte der Barock sein Auge auch darin aufs Ganze gerichtet, daß er die Villa mit Garten in die umgebende Landschaft einzuordnen strebte. Die überwältigende Größe, welche der römischen Landschaft innewohnt, mußte auch in der Gartenanlage nachklingen, das war aber nur durch strenge architektonische Stilisierung zu erreichen, da man nicht hoffen durfte, der Natur auf andere Weise nacheifern zu können. Gleichzeitig entstand überall durch die Regelmäßigkeit des Gartens einerseits und die Ausblicke in die umgebende freie Natur andererseits ein wirkungsvoller Gegensatz. Um den Ausdruck der Größe im Park nicht zu beeinträchtigen, wurden alle kleineren Zieranlagen von Blumen ꝛc. daraus zurückgezogen und in einen besonderen Garten (giardino secreto) unmittelbar hinter dem Hause zusammengedrängt. Dieser Garten wurde zuweilen wie in der Villa Aldobrandini von einem architektonisch reich ausgestatteten Amphitheater umschlossen. Im späteren Barock ward er, aufs reichste mit Statuen ausgestattet, das Hauptstück des Ganzen. Entsprechend der Wandlung im Baustil wurde auch der Park in der späteren Zeit nicht mehr in so wuchtigen Massen, sondern leichter und durchsichtiger behandelt.

Mit diesem allgemeinen Bild des Barockstils, das namentlich aus der ersten Periode desselben bis auf Bernini abgezogen ist, im Gedächtnis, wird es uns



jetzt leicht werden *die Entwicklung an den einzelnen Meistern und Bauten* bis auf diesen Künstler zu verfolgen. Dabei wird der allgemeinen Schilderung nicht viel Neues hinzuzufügen, sondern diese nur in einigen Einzelheiten auszuführen und zu gliedern sein. Sie hat schon alle Hauptsachen ent-

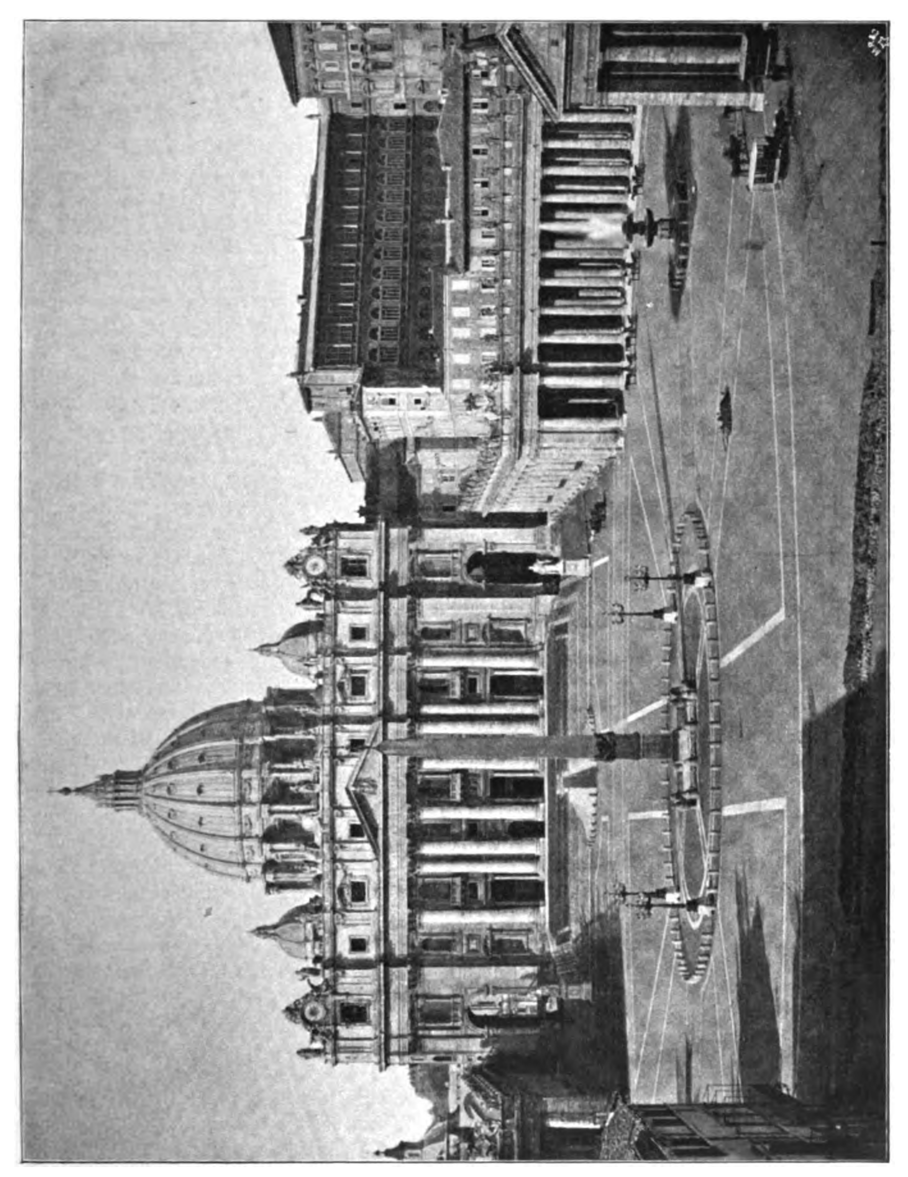


Abb. 8. Petersplatz in Rom. (Zu Seite 25 u. 29.)

halten können, denn das Individuelle, das in der Renaissancezeit von so maßgebender Bedeutung war, schwindet jetzt. Wie in der Antike können wir auch bei der modernen Kunst von einem Zeitalter der großen Persönlichkeiten sprechen, es ist eben dasjenige der Renaissance. Mit dem Beginn der Restauration fängt die Kirche wieder an, die Individualitäten zu unterdrücken, wie sie diese zur

Zeit ihrer früheren Herrscherstellung, im Mittelalter, niedergehalten hatte. Bezeichnend dafür ist schon der Umstand, daß die römischen Barockarchitekten fast ausschließlich nicht Römer waren — meistens kamen sie aus Oberitalien —, daß aber doch die römische Schule streng geschlossenen Charakters ist, die Baumeister sich ihr also durchaus anpaßten, was meistens dadurch erleichtert ward, daß sie schon in frühem Lebensalter nach Rom kamen. Immerhin aber kehren die Barockarchitekten auch nicht entfernt zu der fast gänzlichen Unpersönlichkeit der gotischen Baumeister zurück, dazu wirkte das Renaissancezeitalter zu lebhaft nach und die einmal befreite Individualität ließ sich am wenigsten auf dem Gebiet der Kunst gewaltsam ganz in die frühere Unselbständigkeit zurückdrängen.

Obgleich schon Michelangelos spätere Kunst viele Elemente des Barockstils enthielt, obgleich Vignola bereits wenige Jahre nach Michelangelos Tode in seinem Gesù an Grundriß und Aufriß die typische Barockkirche aufstellte, obgleich Giacomo della Porta abermals wenige Jahre später diesem Bau eine Fassade hinzufügte, welche den Barockstil auch in der Einzelerscheinung schon vollständig ausgebildet zeigt, sollte dieser Stil doch noch nicht sofort zu ungehinderter, freier Entwicklung kommen. Denn neben der persönlichen Kunst des Michelangelo bestand eine zweite Richtung, welche wir als akademisch bezeichnen können. Sie hatte ihr Auge auf die Antike gerichtet, verehrte diese als das höchste Muster, erkannte ihre Hauptaufgabe darin diesem Vorbild so nahe wie möglich zu kommen und das selbständige Schaffen an ihm einzudämmen. Wie der Barockstil in der Malerei eingeleitet wurde durch eine akademische Richtung, welche sich an den großen Meistern und der Natur bildete, so herrschte auch in der Architektur gleichzeitig eine parallele Richtung. Halb noch mit den großen Baumeistern der Renaissance, halb mit seinen Zeitgenossen den Akademikern ist Palladio zu vergleichen. Bei diesem großen Genius ist das gelehrte Wissen noch völlig gelöst in freier künstlerischer Schöpfungskraft, er hat der Antike ihre allgemeine Haltung, ihre schlichte Größe und edle Ruhe abgesehen. Aber das gleiche Streben nach Wiederbelebung der antiken Baukunst, die Niederlegung seiner Grundsätze in einem Lehrbuch (1570) verbindet ihn mit den strenggesinnten Hütern, welche der römischen Kunst erstanden und ihr ein vorläufiges Halt auf ihrem allzu schnellen Wege ins Barock zuriefen. Diese gingen von derselben Stadt Bologna aus, wo die Caracci herstammten und vornehmlich wirkten, und zwar ist es neben Serlio eigentümlicherweise derselbe Vignola, dessen Gesù ein so lang nachwirkendes Muster für den neuen Stil werden sollte. Wie Michelangelo, trotzdem er mit Recht als wesentlich bestimmend für den Barock bezeichnet wird, noch ganz voller Renaissancegefühl ist, so ist auch Vignola — sein Mitstrebender, nicht sein Schüler — eine Doppelgestalt. Die Begeisterung für die Antike war im Renaissancezeitalter eine zu lang andauernde und zu große gewesen, als daß diese Zeit nun mit einem Male nicht mehr als das höchste Vorbild gelten sollte. Während Palladio die Schönheit der Antike als Ganzes zum Muster nahm, wiesen, wie im zweiten Bande ausgeführt, Serlio und Vignola mehr auf die klassische Bedeutung ihrer Einzelformen und deren Verhältnis untereinander hin. In akademischer Weise suchten sie ihre Vermessungen der antiken Baudenkmäler und das Studium des Vitruv zu verwerten und die Baukunst auf einem wissenschaftlichen System zu begründen, Serlio in seinem Lehrbuch der Architektur, Vignola in seiner berühmten „Regel von den fünf Ordnungen der Architektur". In ähnlicher Weise ging die 1542 in Rom gegründete Vitruvianische Akademie vor.

Diese Bestrebungen hatten den gewünschten Erfolg. Giacomo della Porta (1541 bis 1604), der Schüler Vignolas, schuf in seinen frühen Werken ganz in dessen strengem Geist. (Fassade von S. Caterina de' Funari, bis 1564, und von S. Maria de' Monti, allerdings erst 1579 nach der von Gesù ausgeführt.) Zum Bahnbrecher der Barockkunst wurde er erst in seiner Fassade von Gesù. Da uns der ursprüngliche Entwurf zu derselben von Vignola in einem Stich von Francesco Villamena erhalten ist (Abb. 1), können wir ihn zum Vergleich heranziehen und damit einen überaus lehrreichen Blick in das Werden des Barockstils gewinnen. Schon bei Vignola war eine größere Einheitlichkeit der Fassade als bei mehrschiffigen basilikalen Kirchen gegeben dadurch, daß das Hauptschiff nur von Kapellenreihen begleitet wird, welchen an der Fassade ein schmales Rücklager zu beiden Seiten des vor der Breite des Schiffes stehenden mit einem Giebel abschließenden Mittelrisalits entspricht. Bei Porta (Abb. 2) aber sind diese Rücklager noch weniger selbständig gebildet durch Fortlassen der

Nischen mit Statuen und durch die großen Voluten im obern Stockwerk, welche mehr Fläche und dadurch engeren Zusammenhang darbieten als die nach innen geschwungenen Abläufe bei Vignola. Die Einheitlichkeit des Ganzen wird dann dadurch gesteigert, daß Porta dem unteren Geschoß das entschiedene Übergewicht über das obere verleiht, indem er es durch Postamente unter den Pilastern und Säulen erhöht. Die vertikale Vielteiligkeit der Fläche wird aufgehoben dadurch, daß er die Pilaster näher aneinander rückt, so daß sie jetzt erst wahrhaft gekoppelt erscheinen. Viel energischer als bei Vignola werden die Accente nach der Mitte zu gesteigert, indem das Portalfeld durch zwei ineinander geschachtelte Giebel herausgehoben, Pilaster und Säule wuchtiger gebildet werden. So hatte Giacomo einem der Hauptkirchenteile des Barockstils die Gestalt verliehen, welche für die spätere Entwicklung maßgebend wurde. Daß diese aber von hier aus noch nicht konsequent weitergehen sollte, zeigte desselben Künstlers späteres Werk, die Fassade von S. Luigi dei Francesi (bis 1589), deren tastende Unsicherheit wohl auf das Hineinspielen der klassizistischen Mahnungen zurückzuführen ist. In einem wurde auch diese Fassade vorbildlich, nämlich in der unorganischen Überhöhung über das Dach der Kirche, so daß sie noch mehr als bloßes Dekorationsstück erscheint. — Wie ganz Giacomo die Größe Michelangelos verstand, offenbart seine Ausführung der Peterskuppel (1588 bis 1590), bei welcher er die äußere Schale wahrscheinlich nur um ein ganz Geringes gegen des Altmeisters Entwurf erhöhte, während er die innere Schale nicht zu ihrem Schaden um ein Drittel höher machte. — Als Vitruvianer zeigt er sich in dem Palast der Sapienza (Universität 1575), während die Fassade des Palazzo Paluzzi schon die Grundelemente der früheren Barockfassaden enthält und von bedeutender Schönheit der Verhältnisse ist. Das Portal ist, wie so oft bei den römischen Palästen dieser Periode, erst in der späteren Barockzeit eingesetzt. — Unter den Brunnen, welche er für Rom schuf, ist der berühmteste die Fontana delle Tartarughe mit ihrer interessanten Silhouette. (Das Plastische daran von Taddeo Landini.)



Abb. 9. Scala regia. Rom, Vatikan. Von Lorenzo Bernini.
Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 30.)

Während sich das retardierende akademische Element bei dem wegen seiner Fassade von Gesù an die Spitze der eigentlichen Barockkunst zu stellenden Giacomo della Porta nur in einigen Werken zeigt, beherrscht es die übrigen römischen Baumeister aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gänzlich. Sein Vorzug ist, daß die Künstler selbst bei mittelmäßigem

Talent infolge ihres gründlichen Wissens und ihrer ausgebildeten Technik tüchtige Werke schaffen. Sie führen zuerst das für den Barock so charakteristische Streben nach gewaltiger räumlicher Größe ein, aber diese vermögen sie nicht mit Geist und Leben zu erfüllen, ihre Bauten sind meistens streng und ausgedehnt, aber nüchtern. Sie beschränken sich durchaus nicht auf das von Vignola gepredigte Vorbild der Antike, sondern ahmen auch gelegentlich die bisher aus-

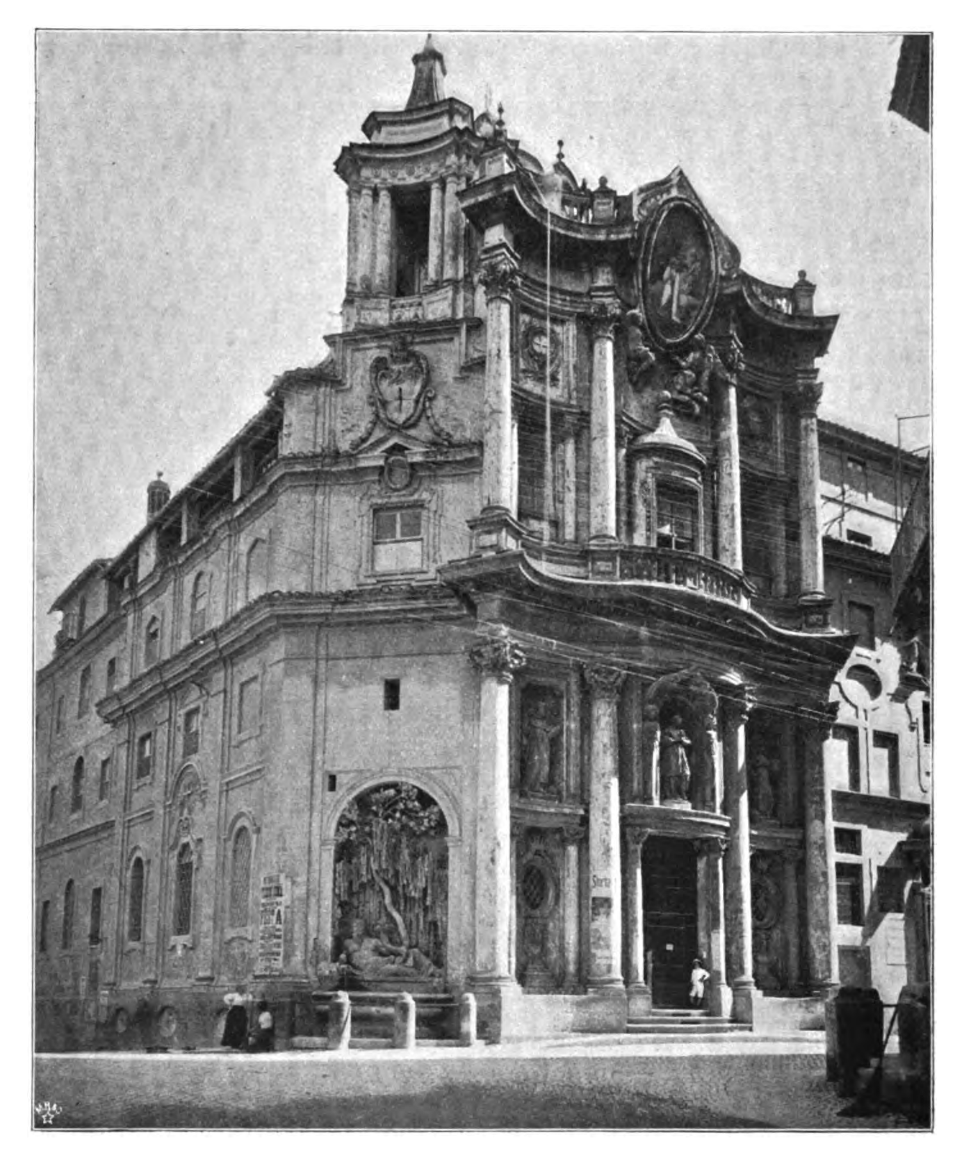


Abb. 10. San Carlo alle quattro fontane, Rom. Francesco Borromini. (Zu Seite 30.)

geführten Barockbauten nach. Überhaupt sind, wie ja schon das Streben nach räumlicher Größe zeigt, barocke Neigungen in ihnen vorhanden, aber diese werden immer im Zaum gehalten durch die strenge Schulung. — Ein echter Eklektiker ist Martino Lunghi der Ältere. In der Kirche S. Girolamo de' Schiavoni lehnt er sich an die Jugendwerke Giacomos an. Bei der Fassade der Chiesa nuova (S. Maria della Vallicella) hält er sich an diejenige von Gesù, bei S. Atanasio dei Greci ließ er über den Eckfeldern zwei Türme aufsteigen und gab damit

eines der wenigen Beispiele, daß außerrömische Elemente, hier ein oberitalisch-nordisches, in die damalige römische Baukunst vorübergehend eindrangen. In den Fassaden seiner Paläste hielt er sich meist an Giacomo della Porta. Sein Hauptwerk in dieser Beziehung ist der Palazzo



Abb. 11. Sant' Agnese an Piazza Navona zu Rom. Carlo Rainaldi. Der Brunnen von Lorenzo Bernini. (Zu Seite 31.)

Borghese (seit 1590). Im Säulenhof dieses Gebäudes dagegen feiert die Renaissance eine ihrer schönsten Nachwirkungen, wenn auch der strenge, feierliche Ernst an das Zeitalter der Restauration gemahnt. — Als bedeutendste Kirche nach Gesù wurde im Jahre 1594 S. Andrea della Valle von Pietro Paolo Olivieri entworfen und begonnen; von Maderna später

bis auf die Fassade vollendet (Abb. 3). Die Kirche schließt sich im Grundriß fast kopierend an Gesù an und ist diesem auch im Aufriß nahe verwandt. Sie ist für uns um so wichtiger, als sie fast die einzige in Rom ist, an welcher sich spätere Zeiten nicht durch übermäßige Dekoration versündigt haben, so daß sie nicht nur den Eindruck der Bauten jener Zeit am reinsten spiegelt, sondern auch das Innere des in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gänzlich verdorbenen Gesù vortrefflich ergänzen kann. Von dem Vorbild der Peterskuppel vermag sich keine folgende Kuppel mehr frei zu machen, wohl selten hat ein Kunstwerk eine so weit verbreitete und so lang andauernde Nachwirkung gehabt. Die Kuppel von S. Andrea della Valle gehört neben denen von St. Peter und Gesù zu den schönsten der ewigen Stadt. — Am strengsten unter den damaligen Künstlern, am meisten beherrscht von akademischem Zwang war Domenico Fontana (1543—1607). Er zeigt am wenigsten Individualität und bereichert deshalb die Formensprache nicht. Dagegen hat er eine energische Art an seine Aufgaben heranzutreten, er ist derjenige, welcher die kolossalen Dimensionen zuerst eingeführt hat; das Detail vernachlässigt er. Dabei besaß er tüchtige technische Kenntnisse, auch auf mechanischem Gebiet, was durch seine Neuaufrichtung verschiedener Obelisken in Rom bewiesen wird. In letzterem entspricht er seinem Bruder Giovanni Fontana (1546—1614), welcher hauptsächlich bei der Wiederherstellung und Fassung der antiken Wasserleitungen und bei der Anlage von Wasserkünsten in den Villen zu Frascati thätig war. Wie Martino Lunghi im Hof des Palazzo Borghese schuf auch er ausnahmsweise ein Meisterwerk, welches die Hochrenaissance noch einmal wieder heraufzuführen schien, die 1584 begonnene Kapelle Sixtus' V. bei S. Maria Maggiore. Schon die Centralanlage erinnert an jene Zeit. Die Verhältnisse sind edel und rein; trotz der Fülle des Details, das aus den kostbarsten farbigen Materialien hergestellt ist, treten die großen Linien und Formen klar hervor, auch die Farbenwirkung ist edel und gehalten. (Diesem Bau nachgebildet ist die Cappella Paolina oder Borghese an derselben Kirche, die 1611—13 von Flaminio Ponzio errichtet wurde. Von demselben Künstler wahrscheinlich auch der noch sehr edle Palazzo Sciarra di Carbognano.) Glücklich in den Verhältnissen ist auch die Benediktionsloggia vor dem südlichen Querschiff von S. Giovanni in Laterano, dagegen ist der 1586 begonnene Lateranische Palast (Abb. 4) eintönig und nüchtern in den gleichmäßigen Fassaden und im Grundriß geistlos; der Hof ahmt den des Palazzo Borghese verständnislos nach. Besser ist der von Ottavio Mascherino (1530 bis um 1610) entworfene und teilweise ausgeführte Palazzo Quirinale mit großartigem, wenn auch etwas eintönigem Pfeilerhof. Noch öder als der Lateranische Palast ist Fontanas riesiger Königspalast zu Neapel. Daß dieser Künstler durch die Ungnade Clemens' VIII. im Jahre 1592 gezwungen worden war, Rom zu verlassen und nach Neapel überzusiedeln, ist ein bedeutsames Zeichen dafür, daß der Zeitgeschmack sich von der akademischen Richtung abzuwenden begann.

Derjenige Künstler, welcher die Barockbestrebungen wieder voll aufnahm und sich von allem Akademischen frei hielt, war Carlo Maderna (1556—1629), der Neffe und Schüler Domenico Fontanas, sein Nachfolger in allen Hauptämtern, für lange Zeit der leitende Architekt Roms. Mit seinem frühesten Werk, der Fassade von S. Susanna (1595—1603), knüpfte er an die Gesùfassade des Giacomo della Porta wieder an, sie in ihren Effekten und in der Wucht des Ausdrucks steigernd (Abb. 5). Dem schon früher aufgestellten Grundsatz entsprechend, ist sie ganz als selbständiges Schaustück ohne jeden organischen Zusammenhang mit der dahinter befindlichen altchristlichen Kirche gedacht. Das ganze Mittelrisalit wird im Erdgeschoß mit Vollsäulen dekoriert, die aber zur Vermeidung allzu starker Schattenwirkungen zu einem Drittel in Rinnen eingelegt sind; das Portalfeld ist bis in den Giebel hinein durch Verkröpfung herausgehoben. Alle Schmuckglieder sind bereichert, der Giebel durch eine aufgesetzte Balustrade, deren Dasein durch die gleiche Balustrade auf den Anbauten zu beiden Seiten entschuldigt wird. Dennoch ist das Ganze gehalten, voller Kraft und Würde. — Madernas Unglück war es, daß ihm der Auftrag zu teil wurde, der Peterskirche das Langhaus hinzuzufügen, so daß das Odium dieser, das hohe Werk Bramantes und Michelangelos entstellenden Zuthat an seinem Namen haften geblieben ist, und doch hat er sich der undankbaren Aufgabe nicht ganz ohne Geschick entledigt. Dem Zeitgeschmack entsprechend betonte er vor allem das Mittelschiff, hielt die Seitenschiffe verhältnismäßig schmal und brachte sie durch kleine Kuppeln im Eindruck einer Reihe von Kapellen möglichst nahe. Beim hintersten Joch ist zu beiden Seiten je eine große oblonge Kapelle beigefügt, wohl dem Bedürfnis nach beschränkteren Räumen für den gewöhnlichen Gottesdienst entsprungen. Die beiden vorderen Joche haben flache Kapellen. Der Aufriß des Langhauses war durch den früheren Bau gegeben, in den Details ist der Architekt jedoch, trotzdem er maßvoll blieb, nicht glücklich gewesen. Bei der an und für sich unglücklichen Durchbrechung des Tonnengewölbes des Mittelschiffes durch Fenster hat er sich doch insofern



verdient gemacht, als das Licht gegen den Kuppelraum abnimmt, um sich für den vorwärts Schreitenden hier dann plötzlich zu seinem vollsten Glanz zu steigern. Die Fassade (vergl. Abb. 8) erfand er als Breitfront, indem er sie noch über die Breite des Langhauses hinausragen ließ. Den Mittelteil gestaltete er für die Vorderansicht ähnlich, wie es Michelangelo beabsichtigt hatte. Während aber Michelangelo dort eine wirkliche Halle von zehn Säulen und in der Mitte vor derselben noch vier Säulen mit Giebel vortreten lassen wollte, schränkte Maderna nicht nur die Zahl der Säulen auf acht ein, und machte ihre Disposition unklar, indem er ihnen unregelmäßige Intervalle gab, sondern deutete die ganze Säulenhalle nur als Risalit mit Halbsäulen an und kröpfte das Mittelstück derselben mit vier Dreiviertelsäulen und Giebel vor. Dieses geschah, um die Breitenerstreckung der Fassade nicht zu stören. Um die gewaltige Höhe der Säulen zum Bewußtsein zu bringen, führte er die Zweigeschossigkeit der Seitenfassaden auch an der Hauptfassade durch. Über der Säulenordnung erstreckt sich in der ganzen Breite der Fassade eine hohe Attika. Die beiden Enden der Fassade treten als offene Flügelbauten,



Abb. 12. Piazza del Popolo zu Rom mit dem Eingang zu den Straßen del Babbuino, del Corso, di Ripetta und den von Carlo Rainaldi erbauten Kirchen S. Maria dei Miracoli und S. Maria di Montesanto. Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 32.)

welche bestimmt waren Türme zu tragen, vor. Diese Turmbauten müssen in Gedanken ergänzt werden, wenn man die Fassade Madernas verstehen will. Durch die gewaltige Breitenentwicklung und durch die Türme sollte das Langhaus entschieden betont und so der Zwittergestalt der Kirche halb als Central- halb als Langbau, wenigstens für den äußeren Anblick von vorn ein Ende gemacht werden. Durch die Türme wäre auch der jetzige Hauptfehler der Fassade, die überaus öde Wirkung der Attika aufgehoben worden. Welch edles Gefühl für Verhältnisse Maderna unter Umständen entwickeln konnte, zeigt das Innere des Vestibüls zwischen Fassade und Langhaus. Es ist einer der schönsten Räume der ewigen Stadt. Unübertrefflich in feinfühligem Aufbau, das heißt in der Abstufung ihrer Wasserstürze, sind auch seine beiden Fontänen auf dem Petersplatz. — Von bedeutender Wirkung ist der von Maderna erbaute Hof des Palazzo Chigi, jetzt Odescalchi an Piazza SS. Apostoli. Der Palazzo Barberini ist erst von Bernini und Borromini vollendet worden, doch gehen die beiden an Palazzo Borghese erinnernden Seitenflügel, die einen nach beiden Fronten als Rücklage erscheinenden Mitteltrakt zwischen sich haben, wohl ganz auf Maderna zurück.

Als Baumeister bewährte sich auch der berühmte Maler Domenichino (eigentlich Domenico Zampieri, 1581—1641). Er baute einige Villen und entwarf die Kirche S. Ignazio, die von Orazio Grassi seit 1626 ausgeführt wurde, und sich wieder an das Vorbild von Gesù hielt, wenn auch nicht mehr so eng wie S. Andrea della Valle. Das Fortlassen der Kapellen vor den vorderen Kuppelpfeilern ist nicht als eine Verbesserung zu bezeichnen, da auf diese Weise das kurze Atemholen beim Übergang vom Langhaus in den Kuppelraum fehlt. (Die reiche Innendekoration erst von Pozzo.) — Daß die Vorliebe für die frühere strengere Richtung doch noch nicht ganz ausgestorben war, zeigen die vielen Aufträge, welche G. B. Soria (1581—1651) erhielt. Er baute die Vorhalle von S. Crisogono in Trastevere 1623, S. Caterina da Siena 1630, Portal vor dem Vorhof von S. Gregorio Magno 1633, Fassade von S. Maria della Vittoria gegen 1630. In allen diesen Arbeiten zeigt sich der Meister von tüchtigem Können, aber ohne Originalität, dennoch versteht er würdigen Ernst zum Ausdruck zu bringen.

Schon mit Madernas Thätigkeit für die Peterskirche vollzieht sich der Übergang zur zweiten Periode des Barockstils, die ihren höchsten Ausdruck in Bernini, ihren schroffsten in Borromini gefunden hat. Wie gewöhnlich machte sich auch in diesem Fall die grundlegende geistige Veränderung schon weit früher in anderen Dingen bemerklich, ehe sie sich in den Werken der bildenden Kunst aussprach. Schon während der ersten Periode war das maßgebende Ansehen des klassischen Altertums immer mehr verblaßt, Domenico Fontana, der letzte Vertreter desselben, hatte Rom verlassen müssen. Sehr bezeichnend ist das Verhalten Sixtus' V. gegenüber den Denkmälern der Antike, desselben Papstes, der doch noch der Gönner Fontanas war. Er ist es, welcher das Septizonium des Severus abtragen ließ, auch das Grabmal der Cäcilia Metella wollte er beseitigen, von den öffentlichen Plätzen ließ er die antiken Statuen fortnehmen. Wie weit sind wir hier entfernt von der geistigen Richtung der Renaissance, welche den geringsten Rest des Altertums begeistert verehrte und daraus künstlerischen Aufschluß zu gewinnen trachtete. Der Katholizismus hatte sich aufs neue in sich gekräftigt, er fühlte sich wieder als Herrscher der Welt und begann nach eignem Ausdruck in der Kunst zu suchen. Das heidnische Altertum erschien verwerflich; wo seine Denkmäler nicht zerstört wurden, da mußten sie sich eine Umdeutung ins Christliche gefallen lassen. So nahm Sixtus V. die Triumphsäulen des Trajan und Mark Aurel zur Verherrlichung der Apostelfürsten in Anspruch, indem er die Statuen der Kaiser auf ihrer Spitze durch die des Petrus und Paulus ersetzen ließ. Bei der Neuerrichtung des antiken Obelisken vor der Peterskirche rühmte er sich in der Inschrift des Postaments, daß er dieses Werk den Kaisern Augustus und Tiberius entrissen und dem heiligen Kreuze gewidmet habe. Muster blieb das Altertum nur noch für die Massigkeit der Bauunternehmungen, die weit über das Bedürfnis hinausgingen. So war z. B. für die Errichtung des riesigen Lateranischen Palastes keine praktische Notwendigkeit vorhanden. Daß Sixtus V. Domenico Fontana trotz seiner klassizistischen Richtung bevorzugte, hat wahrscheinlich darin seinen Grund, daß dieser Künstler das Kolossale am kühnsten anzugreifen verstand. Die regenerierte Kirche, die gewohnt war mit allen Mitteln rücksichtsloser Gewalt ihre Machtstellung aufrecht zu erhalten, wurde pietätlos nicht nur gegen das Altertum, sondern auch gegen die christliche Vorzeit; ließ doch Sixtus V. bei Errichtung des Lateranischen Palastes altehrwürdige Denkmäler zerstören,

wurden doch im 17. und 18. Jahrhundert zahllose frühere Bauten, ja auch die Werke der früheren Barockkunst überstuckt und mit der dem Zeitgeschmack entsprechenden wilden Dekoration versehen, so daß der vorherrschende Charakter der ewigen Stadt, ja ganz Italiens und vieler anderer Länder, wo man ähnlich vorging, jetzt derjenige des späteren Barock ist. Der geistliche Hochmut der wiederbefestigten Kirche fand seinen Wiederhall auch auf dem Gebiete der Kunst.

In der zweiten Periode des Barock kehrt man zum Individuellen zurück, die Künstler zeigen wieder mehr Persönlichkeit. Der Barock fühlte sich



Abb. 13. Pietro Berrettini da Cortona: Decke der Sala di Apollo im Palazzo Pitti zu Florenz. Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 34.)

wie die regenerierte Kirche in seinen Grundsätzen völlig befestigt, und deshalb glaubten sich die Einzelnen größere Freiheit erlauben zu dürfen. Darum sind diese und die letzte Periode des Barock, welche dasselbe Prinzip beibehält, auch nicht mehr wie die erste in Gesamtschilderungen einigermaßen erschöpfend zu umgreifen. Dennoch lassen sich einige allgemeine Züge für die zweite und einen Teil der dritten Periode feststellen. Die stilistische Veränderung gegenüber der ersten Periode besteht hauptsächlich darin, daß man jetzt nicht mehr nach einheitlicher Massigkeit, sondern nach einer lebendigen Vielheit und Auflockerung der Massen strebt, es beginnt der reiche Stil. Aus diesen Gründen tritt

die Säule wieder auf und wird bald in reichster Fülle verwendet; die Innenräume werden wieder geteilt, interessante Durchblicke geschaffen; die Bewegung wird in jeder Weise gesteigert, bis sie schließlich beim tollen Wirbel anlangt; die Dekoration nimmt immer mehr überhand, so z. B. wird eine Fülle von Statuen über den ganzen Bau ausgestreut, namentlich bekrönen sie alle oberen Endigungen und ragen mit bewegter Silhouette in die Luft. Auch bei den architektonischen Gliedern macht sich das Dekorative immer mehr geltend, z. B. in der übermäßigen Anwendung von Verkröpfungen. Das Prinzip der Willkür, das Michelangelos Kunst schon enthalten hatte, kommt erst jetzt zum rechten Durchbruch und zieht seine letzten Konsequenzen bis zu regelloser Wildheit. Das Raffinement wurde schon durch Bernini, wenn bei ihm auch meist noch zur Erreichung edler Wirkungen, zu einem feststehenden Prinzip. Wie die religiösen Übungen der Jesuiten die Sinne und die Phantasie aufreizen sollten und fieberhafte Hallucinationen erzeugten, so erscheinen auch die Architekturen vielfach als Produkte gleicher Seelen- und Geisteszustände und üben eine ähnliche Wirkung aus, so daß für diese Ausschreitungen des Barock der Name Jesuitenstil aufkommen konnte. Schließlich heiligte der Zweck Effekt zu machen jedes Mittel.

An der Spitze der neuen Periode steht einer der am reichsten begabten Künstler, welche die Geschichte zu verzeichnen hat, Lorenzo Bernini (1599—1680), in seinem architektonisch-dekorativen Erstlingswerk wie in seinen plastischen Arbeiten ihr ganz angehörend, sie und die weitere Entwicklung der Barockkunst bestimmend, in seinen Hauptbauten jedoch seine Zeit weit überragend, trotzdem auch diese die Merkmale des vorgeschrittenen Barock an sich tragen. Schon seine Herkunft aus Neapel ist bedeutungsvoll. Bis jetzt waren die führenden Architekten des Barock immer aus Norditalien gekommen, der reiche Stil dagegen wird von einem Künstler eingeleitet, dessen Wiege in der üppigen Natur Neapels stand. Wieder erscheint in ihm ein Meister, der, wie es in der Renaissancezeit so oft der Fall war, zwei Künste gleichmäßig beherrscht. Seinen frühesten Ruhm erwarb er als Bildhauer, sein erstes architektonisches Werk, welches Aufsehen, ja einen Sturm der Begeisterung erregte, ist die Bedachung des Hochaltars in der Peterskirche (1633), bezeichnenderweise ein Werk, bei welchem Architektur, Plastik und Dekoration ineinander spielen (Abb. 6). Den Standpunkt des Barock zugegeben, muß man gestehen, daß Bernini die Aufgabe vortrefflich gelöst hat. Das Werk erinnert in der Gesamtform an die mittelalterlichen Ciborien, verleugnet also die Tradition nicht ganz. Aber innerhalb der monumentalen, ruhigen Riesenformen der Peterskirche konnte sich bei verhältnismäßig beschränkten Dimensionen nur ein ganz abweichendes, also lebhaft bewegtes Werk Geltung verschaffen, daher die gewundenen, reich ornamentierten Säulen, die, im Gedanken weniger kräftig als gerade Säulen, nur je ein Gebälkstück, darüber je eine Statue, einen leichten Rahmen und vier oben zusammengefaßte und Kugel nebst Kreuz emporhebende Voluten tragen. Durch diese offene Form der Bedachung ward gleichzeitig bei dem herrschenden Oberlicht der Vorteil gewonnen, daß der Altar nicht verdunkelt wurde. Die gewundenen Säulen erinnern an diejenigen, welche den ursprünglichen mittelalterlichen Altar der Kirche schmückten. Die Aufgabe ist also mit raffiniertem Geschick und geistvoll gelöst, es fragt sich nur, ob auch in einer würdigen, der Feierlichkeit des Ortes entsprechenden Weise. Das muß entschieden verneint werden. Die gewundenen Säulen, welche in kleinen Verhältnissen bei den mittelalterlichen Marmorarii eines der reizvollsten Dekorationsmotive bilden, sind, ins Kolossale vergrößert und mit spielender Dekoration umkleidet, für jedes edlere Empfinden fast unerträglich; die dürftigen, wild geschweiften Voluten und die vom Rahmen herabhängenden Lambrequins lassen das Werk nicht als das Gebilde eines Künstlers, sondern eines Tapezierers erscheinen. Der so lange vorgedeutete Bruch mit der Antike ist hier vollzogen und zwar mit einem Schlag, der nur einer Ohrfeige zu vergleichen ist. Der Künstler hat als solcher jeden sittlichen Halt verloren, und durch die Aufstellung dieses Musters und die überschwengliche Bewunderung, welche ihm zu teil wurde, sind alle späteren Ausschreitungen eines Borromini und seiner Nachfolger entschuldigt, soweit das überhaupt möglich ist. — Um so mehr ist es wirklicher Bewunderung wert, daß Bernini selbst

später zu weit edleren Grundsätzen zurückkehrte, ja das richtige Gefühl für wahrhafte Größe offenbarte. Sein Tabernakel stellte ihn mit einemmal in die erste Reihe. Die Keckheit, mit der er sich von dem so lange verehrten Vorbild der Antike losgesagt hatte, feierte man als Kühnheit und Größe, in ihm schien ein neuer Michelangelo an persönlicher Eigenart erstanden zu sein und bis zu einem gewissen Grade war das auch wirklich der Fall. Bei Giacomo della Porta und Maderna waren ihre ersten Werke ihre besten, bei Bernini hat sein Erstlingswerk eine neue Epoche eröffnet und das Schicksal der Kunst am meisten bestimmt. Beides ist sehr bezeichnend für den Barock und die Rolle, welche die Kühnheit dabei spielt, die am meisten in der Jugend vorhanden ist. Im Gegensatz zu Giacomo und Maderna aber wuchs Bernini mit den Jahren und zeigte sich schon darin als der Größere. — Die von ihm auf den Ecken der Fassade vor der Peterskirche projektierten Türme, welche wegen Senkung der Fundamente nicht ausgeführt, beziehungsweise wieder abgetragen wurden, waren im Aufbau wohl zu spielend, aber in ihren Größenverhältnissen richtig berechnet, indem sie für die Nah-



Abb. 14. Hof der Brera, Mailand. Richini. (Zu Seite 35.)

ansicht von vorn die Fassade gänzlich beherrschten, für die Fernsicht dagegen die Kuppel entschieden dominieren ließen. — Sein Hauptprofanbau ist die Fassade des Palazzo Odescalchi, deren ursprünglich nur sieben Achsen enthaltender Mitteltrakt mustergültig für die ganze folgende Periode wurde (Abb. 7). Über dem als Sockel behandelten Erdgeschoß erheben sich zwei Stockwerke hoch, komposite Pilaster, welche das kräftige Konsolengesims und eine ursprünglich statuenbesetzte Galerie tragen. Die Fenster des Hauptgeschosses sind wieder zu der vornehmen ädiculaartigen Umrahmung der Renaissance zurückgekehrt. Die Rücklager zu beiden Seiten dieses Mittelrisalits zählten ursprünglich nur je drei Achsen und in dieser Gestalt war der Palast bei reicher Dekoration von wahrhaft monumentaler Ruhe und von durchaus harmonischem Gleichgewicht. — Sein bedeutendstes Werk hat Bernini in der architektonischen Ausgestaltung des Petersplatzes (Abb. 8) geschaffen (etwa 1667). Bei dem Wegfallen der Türme mußte die Verbreiterung der Fassade durch die Eckbauten willkürlich erscheinen, ihre Breitenentwicklung erdrückte das aufstrebende Element, welches das Mittelrisalit enthält, dieses erschien nicht mehr als Hauptmotiv, und das übrige nicht mehr als bloßes Rücklager.

Bernini entwarf einen höchst geistvollen Plan, diese Fehler der Fassade ohne Änderung derselben zu heben. Er führte rechts und links zwei Arkadengänge auf die Fassade zu, und zwar in divergierenden Linien. Der Beschauer, in der Täuschung, daß die Linien parallel wären, überträgt den kürzeren vorderen Abstand der Gänge voneinander auf die Breite der Fassade, so daß er sie für schmäler hält, als sie ist; gleichzeitig unterschätzt er aber auch wegen der nicht bemerkten Divergenz der Linien die Entfernung der Fassade, und dieses ist für die Taxierung ihrer Höhe ein Nachteil. Aber wieder wußte Bernini Rat. Er gab dem Platz vor der Kirche ein starkes Gefälle und ließ auch die Absätze der großen Freitreppe und die Architektur der Gänge dieses mitmachen, so daß der Beschauer nicht gleich darauf aufmerksam wird. Ein ansteigender Platz sieht immer tiefer aus als er in Wirklichkeit ist. Infolge der erzeugten Illusion überschätzt man die Größe der Entfernung der Fassade so beträchtlich, daß die verkleinernde Wirkung der Arkadengänge, zumal diese unmittelbar neben der sie gewaltig überragenden Fassade stehen, wenigstens in Bezug auf die Höhe überboten wird. Ferner fügte Bernini vor den vorderen Enden der Arkadengänge zwei ungefähr halbkreisförmige offene Säulengänge hinzu, die zusammen einen ovalen Hof mit dem von Fontana aufgestellten antiken Obelisken im Mittelpunkt umschließen. Auch hier wieder unterliegt der Beschauer einer Täuschung, indem er unwillkürlich die kleinere Achse für gleich groß mit der leichter zu überblickenden größeren und den Platz für tiefer hält. Gleichzeitig erinnert dieser Säulenhof in pietätvoller Weise an das von Säulengängen umzogene Atrium, welches ursprünglich an dieser Stelle vor der altchristlichen Petersbasilika lag, und nimmt den schönen Gedanken wieder auf, daß der Besucher durch einen edel gestalteten Vorhof auf den Eintritt in die Kirche vorbereitet werde. Im Gegensatz zu den vielen horizontalen Linien an den Arkaden und Säulengängen, sucht das Auge gern die vertikalen Linien der Fassade heraus und bei der an und für sich schon bedeutenden Höhe der Gänge steigt die Fassade dahinter für den Eindruck wahrhaft gigantisch empor. Die Säulengänge hielt Bernini so schlicht wie irgend möglich, indem er vier konzentrische Reihen von toskanischen Säulen mit einfachem Gebälk und statuenbekrönter Galerie darüber anordnete. In edler Beschränkung that er alles, um die Blicke von seinem eignen Werk abzulenken und ausschließlich auf die scheinbare Vergrößerung der Fassade Madernas hinzuarbeiten. Dafür hat er den Dank zahlloser Besucher der Peterskirche geerntet, und noch viele Geschlechter werden ihm dafür Dank wissen, denn auf diese Weise hat er der welthistorischen Bedeutung dieses Platzes echten monumentalen Ausdruck verliehen. Mögen die Mittel noch so raffiniert ausgedacht sein, sie sind an und für sich nicht verwerflich, der verfolgte Zweck und die Ausführung aber sind höchst edel und vornehm. — Diesem Meisterwerk fügte Bernini ein zweites im Innern des Vatikan hinzu, die berühmte Scala regia, die Treppe, welche aus dem rechten Arkadengang in derselben Achse zum päpstlichen Palast emporführt (Abb. 9). Wieder ist hier kluge Berechnung mit erfindender Phantasie eigentümlich gepaart. Um die Treppe länger und majestätischer erscheinen zu lassen, verengte der Künstler nämlich den Raum nach hintenzu allseitig. Die Säulenreihen zu beiden Seiten und das kassettierte Tonnengewölbe lassen den, der Treppe allerdings aus anderen Gründen erteilten Beinamen der königlichen sehr passend erscheinen. — In den beiden Kirchen der Assunzione di Maria Vergine zu Ariccia (1664) und S. Andrea auf dem Quirinal (1678) nahm Bernini das Ideal der Renaissance, Centralbauten zu schaffen, wieder auf und hat es in würdiger und gehaltener Weise durchgeführt.

Berninis Konkurrent war Francesco Borromini (1599—1667), und dieses Wort erklärt am besten seine Kunstart. Begabt mit übersprudelnder Phantasie wurde sein ganzes Schaffen von dem Wunsch beherrscht, Bernini zu überbieten. Deshalb ist er der Schöpfer jener extremsten Richtung des Barock geworden, welche diesen Stil so in Verruf gebracht hat. Er zuerst führt die Herrschaft der geschwungenen Linie ein. Von seiner Kirche S. Carlo alle quattro fontane (Abb. 10) an werden die unsinnigen geschwungenen Fassaden Mode, welche das Dekorative des Barock bis zum äußerst möglichen steigern. Das Prinzip, bei den Fassaden die Accente nach der Mitte zu verstärken, war im Barock von Anfang an vorhanden, Borromini verfolgt es dadurch, daß er die Wand an den Seiten einzieht und nach der Mitte zu wieder anschwellen läßt; er vergißt dabei, daß eine Wand ein raumabschließendes Glied ist und daher im Gesamteindruck ruhig sein muß. Dem Borromini und seinen Nachfolgern ist nichts mehr heilig, sie verwenden selbst die ernstesten Bauglieder ganz beliebig nach rein dekorativen und spielenden Gesichtspunkten. Die Architekturteile sind nicht mehr um ihrer selbst willen da, sondern nur noch, um Licht und Schatten in die Komposition zu bringen. Für das Detail, z. B. für die Kapitelle, für die Fensterumrahmungen, erfindet Borromini ganz willkürliche Formen (Fassade des Oratoriums S. Filippo Neri). Das Gefühl für das Bezeichnende der architektonischen Formen geht von ihm an völlig verloren, dabei treten rein spielerische Dinge



wie eine schneckenförmige Haube, eine gewundene Krone aus Draht, kandelaberartige Gebilde, das Chigiwappen und andere gleichwertig neben den althergebrachten architektonischen Gliedern auf, eine Kuppel wird außen durch einen im Sechspaß gebildeten Tambour verhüllt (S. Ivo). Die Bekrönung eines Turmes wird durch einen kleinen Rundtempel und darüber befindlichen Pavillon gebildet (S. Andrea delle Fratte). Das wagerechte Gesims kröpft sich auf, um gleichzeitig die Sohlbank für die Fenster des darüber liegenden Geschosses abzugeben (Palazzo und Villa Falconieri zu Rom und Frascati). Jedes Mittel zur Erzeugung einer Illusion ist erlaubt, die vortragenden Glieder werden nicht mehr wagerecht, sondern nach oben aufgeworfen gebildet, damit sie mehr Unteransicht bieten und dadurch weiter auszuladen scheinen. Wie auf der Bühne wird ein Säulengang nur in Reliefperspektive angedeutet (Palazzo Spada). Neben Bernini führt er den Centralbau für die zweite Periode des Barock wieder ein, macht aber den Grundriß oval mit zwei Paar ungleicher Nischen (S. Carlo alle quattro fontane) oder dreieckig mit Nischen an den abgestumpften Ecken (S. Ivo). Borromini gab auch das erste verderbliche Beispiel der Barocküberkleisterung des Innenraums einer altchristlichen Basilika (S. Giovanni in Laterano). Was Bernini bei seinem Tabernakel in keckem Jugendübermut gethan, das wurde bei Borromini stehend und damit für die Folgezeit sanktioniert, zumal bei seiner großen künstlerischen Veranlagung seine Bauten immer ein reiches Lebensgefühl besitzen.



Abb. 15. Vestibül und Hof der Universität zu Genua. Baccio di Bartolommeo Bianco. Nach einer Photographie von A. Noack in Genua. (Zu Seite 36.)

Neben diesen beiden, das weitere Schicksal der Barockkunst in erster Linie bestimmenden Architekten waren in Rom noch andere thätig. Der bedeutendste unter ihnen ist Carlo Rainaldi (1611—1691). Sein Hauptwerk ist S. Agnese an Piazza Navona, ein Centralbau (Abb. 11). In überaus wirkungsvoller Weise beherrscht die mächtige Kuppel über dem griechischen Kreuz die nach innen gebogene Fassade, während zwei Türme beide in die Mitte nehmen. Die konvexen Linien der Kuppel und der oberen Turmteile bilden einen effektvollen Gegensatz zu der konkaven Fassade. Die Kirche beherrscht, in der Mitte der einen Langseite stehend, höchst wirkungsvoll den aus einem antiken Cirkus entstandenen Platz und giebt ein gutes Beispiel dafür, wie geschickt der Barock den Platz für seine Bauten zu wählen verstand. Die Fassade von S. Maria in Campitelli (1655—57) bildet die dritte Etappe

auf dem Wege von Gesù über S. Susanna, indem durch eine größere Zahl von Säulen die Schattenwirkung und die Wucht des Ausdrucks gesteigert wird, ohne daß doch die klare Disposition darunter leidet. Nachdem hier die Säulen an einer Fassade wieder in reicherer Fülle aufgenommen sind, werden sie fortan auch im Innern wieder mehr verwertet. Die ebenfalls reich mit Säulen geschmückte Fassade von S. Andrea della Valle (circa 1670) hat durch die Verbreiterung der ehemals engen Straße gelitten. Sehr geschickt hat Rainaldi den Eingang des Corso von Piazza del Popolo aus mit zwei Kirchen flankiert (Abb. 12). — Die Vorzüge der Fassaden Rainaldis treten um so mehr ins Licht, wenn man sie mit denjenigen des Martino Lunghi des Jüngeren († 1657, SS. Vincenzo ed Atanasio bei Fontana Trevi und S. Antonio de' Portoghesi) vergleicht, welche die Steigerung nach der Mitte zu durch geistlose Häufung und Ineinanderschachtelung von Architekturgliedern hervorzubringen suchen. — Auch der Bildhauer Alessandro Algardi ist in seiner Villa Pamfili auf dem Janiculus mit seinem Bestreben durch vielfache Gliederung und reichen plastischen Schmuck einen dekorativen ländlichen Eindruck hervorzurufen nicht glücklich gewesen.

b) Die selbständige Entwicklung des Barock im übrigen Italien.

Während in Rom die Architektur in Persönlichkeiten wie Giacomo della Porta und Maderna ungestüm zum Barock hindrängte und die an Vignola anknüpfende akademische Richtung nur als retardierendes Moment wirkte, lebte sich im übrigen Italien, das in diesem Fall wie die Provinz gegenüber der Hauptstadt erscheint, die Renaissancebauweise noch weiter aus, nur daß sie meistens barocke Einzelheiten aufnahm. In Oberitalien ersteht um die Mitte und wirkte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Andrea Palladio sogar ein Künstler, welcher als einer der größten Renaissancearchitekten zu feiern ist und der sich von barocken Elementen gänzlich frei hält. In Mailand, Genua und Bologna bauten Pellegrino Tibaldi, Giovanni Angelo Montorsoli, Giov. Batt. Castello, Rocco Pennone, Galeazzo Alessi, Rocco Lurago und andere, welche alle noch zur Renaissance zu rechnen sind.

So auch Bartolommeo Ammanati und Giorgio Vasari in Florenz, wenn sie auch im Detail weit mehr Barockelemente aufnahmen als die Vorgenannten. Bestanden doch in Florenz die in dieser Beziehung maßgebenden Beispiele der Biblioteca Laurenziana und der Mediceerkapelle von Michelangelo, und war doch namentlich Vasari Michelangelos begeisterter Verehrer. Zudem hatte Florenz seinen Sinn für dekorative Einzelheiten schon in der Frührenaissance offenbart, wodurch der Stil jener Epoche sogar seinen spezifischen Charakter erhalten hatte. So stark barock sind bei Ammanati und Vasari die Einzelheiten, daß man die Entstehung des Barockstils aus Florenz hat ableiten wollen. Wir haben aber gesehen, daß das Charakteristische des Barock in einer früheren Zeit weniger in der Detailbildung als in dem Ausgehen auf große Massenwirkungen beruht, ja daß das Detail geradezu geknechtet wird, daß der Barock in erster Linie ein Kirchenbaustil ist und am Palastbau, der in Florenz fast ausschließlich herrschte, nur zögernd Eingang findet. Allerdings enthalten die Florentiner Paläste des Ammanati und Vasari wohl etwas mehr barocke Einzelheiten als die gleichzeitigen römischen, aber was will das gegenüber der zielbewußten Sicherheit bedeuten, mit welcher die römischen Kirchenbauten eines Giacomo della Porta und Maderna auf den Barock zusteuerten? Der Charakter der Florentiner Kunst ändert sich auch nicht unter den nächsten Nachfolgern des Ammanati und Vasari. Der



Abb. 16. Sa. Maria della Salute, Venedig. Baldassare Longhena.
Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 36.)

Palastbau bleibt die Hauptaufgabe und in der Grundauffassung bleibt der Renaissancegeist wirksam, was sich in dem klassisch-architektonischen Gefühl des Ganzen, in der Selbständigkeit, mit welcher die einzelnen Stockwerke und das Detail zur Geltung kommen, in der mächtigen Achsenweite, ja häufig auch in klassischer Detailbildung ausspricht. Da diese Elemente aber doch nicht mehr die ursprüngliche Lebenskraft haben, bekommen die Bauten meist etwas Kaltes und

Nüchternes. Die Paläste nehmen, gegenüber den trotzigen, festungsartigen Frührenaissancebauten und den aristokratischen, großräumigen, isoliert stehenden römischen Barockpalästen, mehr den Charakter des vornehmen Bürgerhauses, das mit anderen in Reihe und Glied steht, an, weil die Familien unter der Herrschaft der Medici nicht mehr die freie Stellung hatten wie ehedem und sich auch mit den römischen Nepotenfamilien an Einfluß und Macht nicht im entferntesten messen konnten.

So treten uns die Paläste von Bernardo Buontalenti (1536—1608) und Luigi Cardi genannt Cigoli (1559—1613) entgegen. (Von ersterem Casino S. Marco, Palazzo Mannelli, Casino Mediceo, unteres Stockwerk des Palazzo Nonfinito — das obere später von Scamozzi —; von letzterem Pal. Renuccini, Hof des Pal. Nonfinito, unterstes Stockwerk von Pal. Madama in Rom — die oberen Stockwerke jedenfalls das spätere Werk von Marucelli.) Der Florentiner Villa hat Buontalenti ihre charakteristische Gestalt gegeben. Im Gegensatz zur römischen herrscht das Landschaftlich-Malerische durchaus vor (Villa della Petraja). Richtung weisend war derselbe Künstler auch im Theaterbau, indem er für Zuschauerraum und Bühneneinrichtung die noch jetzt gültige Grundlage schuf. Zur barocken Weiterbildung der Detailformen hat Buontalenti ebenfalls das meiste gethan: den Giebeln gab er allerhand willkürliche Formen, namentlich, indem er einen Segmentgiebel in der Mitte durchschnitt und die beiden Hälften miteinander vertauschte, so daß sie von der Mitte nach den Seiten zu aufsteigen. Als Dekoration werden, sogar an Kapitellen, geraffte Stoffe und Tierfelle nachgebildet, eine große Rolle spielt die Fratze. Solche Bildungen führten dann zu den Wunderlichkeiten des Malers Federigo Zucchero (1543—1609), der die Fassade seines Atelierhauses in Florenz mit Reliefs und Bossagen willkürlich besäete und an der Casa Zucchero in Rom das Thor als aufgerissenes Maul einer Teufelsfratze bildete. Andererseits entsprang aus der Aufmerksamkeit, welche man der Detailbildung zuwendete, ein so überladenes und häßliches Werk, wie es die Cappella dei Principi bei S. Lorenzo zu Florenz ist, welche Matteo Nigetti gemeinsam mit Giovanni de' Medici 1604 baute.

Im 17. Jahrhundert aber sollte die florentinische Begabung für Einzeldekoration noch einen hohen Triumph feiern und in ihrer Art vollendete Werke entstehen lassen. Der schöpferische Meister war der Maler Pietro Berrettini, genannt Pietro da Cortona (1596—1669).

Sein Hauptwerk ist die Ausschmückung der Säle des Palazzo Pitti zu Florenz (um 1640). Die Wände wurden zur Aufnahme der berühmten Gemäldegalerie ganz glatt gelassen, die ganze Dekoration an die Decke (Abb. 13) geworfen. Die Teilung der Fläche wird bewirkt durch architektonische Glieder aller Art, gerade, gebogene, gewundene, und zwar so, daß das Ganze nach Barockprinzip als eine Einheit erscheint. Diese großen Linien werden überwuchert von der üppigsten vegetativen und figürlich-plastischen Dekoration, welche aber doch die architektonische Teilung nicht verwischt. Alles ist reich vergoldet, nur die plastischen Figuren sind meist weiß, die Flächen mit größeren und kleineren Gemälden gefüllt. An festlichem und vornehmem Reichtum gehören diese Säle zu den ersten der Welt, wozu allerdings die unvergleichlich herrliche Gemäldesammlung, welche fast ausschließlich aus Meisterwerken besteht, das ihrige beiträgt. — Ebenso schön, geist- und phantasievoll ist die Innenausstattung der Chiesa nuova und der Kirche S. Carlo al Corso in Rom.

Die Dekorationsweise Berrettinis war das erste fremde Element, welches der römische Barock in sich aufnahm. Dadurch war ihr der Weg zu weiterer Entwicklung und Ausbreitung gegeben. In ihrer hohen Vollendung und bezeichnenden Eigenart ist sie als ein wesentliches Moment im fertigen Charakterbild der Barockkunst zu betrachten, und Pietro da Cortona stellt sich damit in seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung neben Bernini und Borromini. — Auch als Architekt hat sich Pietro in Rom bewährt.

Wie seine Zeitgenossen nahm auch er die Centralanlage wieder auf in seiner Kirche SS. Luca e Martina am Forum. Feinsinnige Geschicklichkeit bekundete er in der Fassade

von S. Maria della Pace. Vor das untere Stockwerk legte er eine halbrunde Vorhalle von edeln toskanischen Säulen, das Ganze hob er durch niedrige Anbauten und ordnete hinter dem Obergeschoß je eine im Viertelkreis vortretende Wand an, welche einen sehr wirkungsvollen Hintergrund abgiebt. Auch die gediegene Fassade von S. Maria in Via lata (1680) geht auf Pietros Entwurf zurück.

Während Florenz in der geschilderten Weise einen nicht unbedeutenden Beitrag zur Barockkunst lieferte, muß die eigene Ausbildung einer solchen für Oberitalien geradezu in Abrede gestellt werden. Was dort an Bauten eigentlichen Barockcharakters besteht, haben erst vom letzten Viertel des



Abb. 17. Palazzo Pesaro, Venedig. Baldassare Longhena. (Zu Seite 37.)

17. Jahrhunderts an zunächst römisch gebildete Meister geschaffen. Die Fortwirkung der Renaissance zeigt sich schon darin, daß noch beständig Säulenhöfe und zwar meist von reinster und edelster Ausführung gebaut werden. Gewöhnlich werden dabei, dem auf das Reiche gerichteten Zeitgeschmack entsprechend, paarweise verwendete Säulen beliebt; in Turin: Universität, Palazzo della Cisterna und andere, in Mailand: ehemaliges Jesuitenkollegium der Brera von Ricchini (Abb. 14), in Cremona: Palazzo Dati, in Modena: Palazzo Ducale, zahlreiche Beispiele in Bologna, Bergamo, Brescia. Auch im Kirchenbau blieb man der klassischen Tradition im allgemeinen treu. Giovanni Ambrosio

Magenta schuf im Anfang des 17. Jahrhunderts in Bologna zwei Kirchen, S. Pietro und S. Salvatore, von herrlicher Raumwirkung und edlem, bescheidenem Detail. (Erstere Kirche leider im 18. Jahrhundert neu dekoriert.) Sein Ordensbruder Lorenzo Binago baute gleichzeitig die edle (später barbarisch barockisierte) Centralkirche S. Alessandro in Mailand, mit welcher der vornehme neue Dom zu Brescia von G. B. Lantana Verwandtschaft hat.

Ganz besonders aber zeichnen sich die beiden reichen Seestädte Genua und Venedig aus. In beiden steht wie bisher der Palastbau in erster Reihe, und beide schließen sich eng an die bisherige Tradition an, so daß ihre Paläste des 17. und teilweise noch des 18. Jahrhunderts nur als bereicherte Renaissance erscheinen.

In Genua zeigt sich die zwingende Einheitlichkeit des Stils darin, daß sich selbst ein aus der Florentiner Schule Buontalentis zugewanderter Meister, Baccio di Bartolommeo Bianco (1604—1656) der früheren Tradition fügen muß. Wie bisher wird auf vornehme Ausstattung des Vestibüls und des Säulenhofes das Hauptgewicht gelegt. Bianco schuf im Auftrage der mächtigen Familie Balbi die Paläste Balbi Senarega und Balbi Durazzo Pallavicini, sowie das Jesuitenkollegium, die jetzige Universität. In den Vestibülen und Säulenhöfen kommt kein einziges barockes Detail vor, alles ist schlicht und edel gehalten. Unübertrefflich ist der festliche Eindruck, namentlich des zweigeschossigen Hofes der Universität mit seinen gekuppelten Säulen; der großartige Aufgang zu demselben vom Vestibül aus (Abb. 15) und der Durchblick auf die bergansteigende Doppeltreppe hinter dem Hof lassen dieses Werk nicht als ein Barockgebilde, sondern als das Endresultat der genuesischen Renaissance-Entwicklung erscheinen. Auch die Villa Paradiso bei Genua von demselben Architekten ist ein Meisterstück. Sie ist mit zierlichem Detail und offener graziöser Loggia versehen und aus dem vollen Gefühl für die sonnige Heiterkeit des Landlebens geschaffen. — Im Kirchenbau wirkte die schöne Centralanlage von S. Maria di Carignano, in welcher Galeazzo Alessi eine der vollkommensten Lösungen dieses Prinzips aufgestellt hatte, auf S. Ambrogio nach. Die für Genua so charakteristische Vorliebe für Säulen zeigt sich in den Kirchen S. Annunziata, S. Siro und Madonna delle Vigne. Die Innendekoration aller dieser Kirchen ist von kostbarem Material, farbig und prächtig, aber doch ohne allzugroßen barocken Schwulst.

Venedig hatte zwei voneinander sehr verschiedene Hauptmeister der Renaissance aufzuweisen: Sansovino und Palladio. An wahrem architektonischem Gehalt sind die Bauten des letzteren zweifellos die bedeutenderen, aber dennoch gehört die Bibliothek des ersteren zu den schönsten Bauwerken Italiens. Ihre heiter prächtige und doch so feinfühlige Dekoration, die in dem goldschimmernden Sonnenlicht der Lagunenstadt von fast farbiger Wirkung ist, hat dem kaufmännischen Geschmack Venedigs einen vollendeten Ausdruck gegeben. Palladio wurde erst viel später in seiner wahren Größe anerkannt, seine unmittelbare Nachwirkung blieb vereinzelt, während das Motiv von Sansovinos Bibliothek fortan in den meisten venezianischen Bauten, wie schon auf den Bildern von Paolo Veronese, nachklingt. Sein direkter Schüler Alessandro Vittoria (1525—1608) hat es an seinem geschmackvollen Palazzo Balbi allerdings nicht verwertet. Dagegen hat Vincenzo Scamozzi (1552—1616) den ausgiebigsten Gebrauch davon gemacht. Nicht nur an den neuen Prokurazien, die sich unmittelbar an die Bibliothek anschließen, hat er es herübergenommen (leider machten die Entsprechung mit den gegenüber liegenden alten Prokuratien und die Länge der Fassade ein drittes Stockwerk nötig, das, abweichend gebildet, schon durch sein bloßes Dasein die Wirkung der beiden unteren Stockwerke beeinträchtigt), sondern auch am Obergeschoß des Palazzo Nonfinito zu Florenz klingt es, wenn auch stark verändert, nach. Scamozzi besaß eine eigentümliche Geschmeidigkeit sich fremden Stilen anzubequemen. Davon legt schon sein Skizzenbuch im Museum zu Vicenza Zeugnis ab, welches französisch-gotische Bauten mit einer für jene Zeiten erstaunlichen Stilrichtigkeit wiedergiebt. So verstand er denn auch in seinen Bauten zu Vicenza und in seinen Villen, wahrscheinlich durch die Auftraggeber veranlaßt, sich eng an Palladio anzuschließen. — Eine neue Höhe erreichte die venezianische Baukunst unter Baldassare Longhena (1604—1682). Hier ist die Hauptleistung ein Kirchenbau, S. Maria della Salute, eine der hervorragendsten Bauschöpfungen Italiens (Abb. 16). Daß das Zeitalter des



Barock in der Wahl der Bauplätze geschickter war als alle früheren, zeigt sich auch hier. Die Kuppel mit ihren gewaltigen Voluten beherrscht in wundervoller Weise den Eingang zu der großartigsten und eigentümlich reizvollsten Straße der Welt, zum großen Kanal. Sie giebt neben den Bauten beim Markusplatz und neben den Kirchen Palladios das Hauptwahrzeichen für die Stadt ab. Der Hauptteil der Kirche ist ein achteckiger Centralbau, die Kuppel wird von acht mächtigen Kompositasäulen auf hohen Postamenten getragen, dem Umgang sind an den drei Achteckseiten rechts und links von der Hauptachse rechtwinklige Kapellen angefügt, welche außen als giebelbekrönte Vorbauten erscheinen. Vor der vordersten Achteckseite ist ein Triumphbogen als Portalbau angeordnet. Der Seitenschub der Kuppel wird am Tambour von mächtigen Voluten auf die Außenmauer des Umgangs übertragen, wobei die Kapellen als Widerlager funktionieren. Das ist eine ganz neue und höchst originelle Gestaltung des Centralbaus. Aber leider ist auch Longhena der Schwierigkeit unterlegen, diese Kirchenform mit den Anforderungen des auf einen Punkt am Ende des Gebäudes gerichteten Gottesdienstes zu verbinden. Er hat hinter die achte, dem Eingang gegenüberliegende Seite einen ganz selbständigen zweiten kleineren

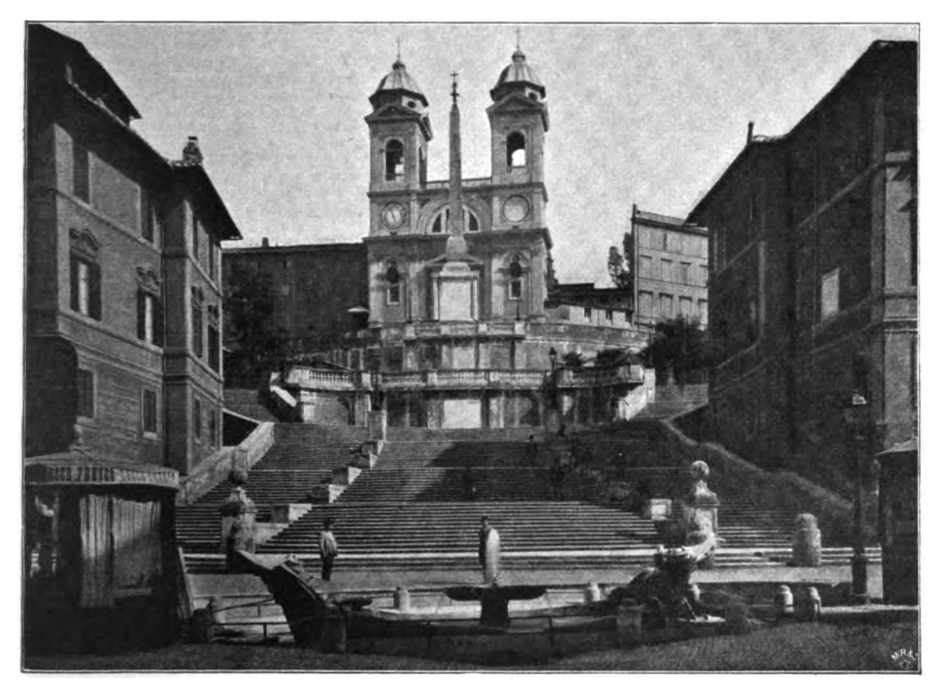


Abb. 18. Die spanische Treppe, Rom. Alessandro Specchi und Francesco de' Sancti. (Zu Seite 41.)

Gebäudeteil angeordnet, der aus saalartigem Vorraum und dahinterliegendem geradlinigen Altarraum besteht. Das ist ein ganz unglücklicher Gedanke, denn anstatt daß sich die Raumwirkung nach dem Allerheiligsten zu steigert, verringert sie sich und zwar hinter dem Kuppelraum sehr plötzlich; vergebens wird der zweite Gebäudeteil im Äußeren durch eine kleine Kuppel und zwei Türme betont. Im Palastbau ist das Meisterwerk Longhenas der Palazzo Pesaro, der sich gleichwertig neben die besten Renaissancepaläste stellt (Abb. 17). Edel und reich ist schon der Sockel gebildet, der sich aus den Fluten erhebt. Das Untergeschoß besteht aus fassettierten Quadern, die beiden oberen Geschosse haben das Sansovinomotiv, aber aus dem Zierlichen ins Wuchtige übertragen (eine Umschmelzung, die nur einer großen künstlerischen Kraft möglich war), die drei Mittelachsen werden von den je zwei Seitenachsen gesondert durch Verdoppelung der Säulen, auch nach außen sind die Seitenachsen durch Säulenpaare eingerahmt. Auf diese Weise kommt eine klare Gliederung der Massen und die imponierende Wirkung des Gebäudes zustande, während die reiche, aber doch nicht überladende plastische Dekoration die Wirkung vornehmer Pracht hervorruft. Nicht viel weniger gut ist Palazzo Rezzonico, während die Fassade des Ospidaletto an der Überladung leidet, welche Longhena an dem Pal. Pesaro so glücklich

vermieden hatte. Auch der Entwurf zu der erst von Guiseppe Sardi ausgeführten Fassade von S. Maria ai Scalzi mit ihrer zierlichen, reichen und doch so übersichtlichen Dekoration durch Nischen mit Statuen und gekoppelten Säulen in zwei Geschossen geht wahrscheinlich auf Longhena zurück, denn die selbständig von Sardi geschaffene Fassade von S. Maria Zobenigo steht weit darunter. Venedig ist die einzige Stadt Italiens, welche in Longhena im 17. Jahrhundert ein Baugenie hervorgebracht hat, das sich an Originalität und innerer Größe seiner Werke mit Bernini messen kann. Dabei ist dieser Künstler, wenigstens im Palastbau, ganz innerhalb der Tradition der Lagunenstadt geblieben und hat sich von der Renaissanceauffassung weit weniger entfernt als sein römischer Genosse. Wenn man seinen Pal. Pesaro mit dem Pal. Vendramin unbefangen vergleicht, würde man nicht glauben, daß zwei Jahrhunderte dazwischen liegen. Sie erscheinen wie Angehörige derselben Periode, die in dem erstgenannten Bau nur etwas weiter fortgeschritten ist. Wenn Longhena auch in seiner Kirche S. Maria della Salute die typischen Kennzeichen des Barock im römischen Sinne weit mehr aufweist, so ist er darin doch ganz eigenartig. In der edlen Gesamthaltung ist dieser Bau trotzdem innerhalb des 17. Jahrhunderts nur mit Berninis Kolonnaden und mit oberitalischen Palasthöfen zu vergleichen, übertrifft die ersteren aber darin, daß er fast ausschließlich aus der schöpferischen Phantasie geboren ist und die verstandesmäßige Berechnung daran kaum eine Rolle spielt. Das Beispiel dieses großen Künstlers hat die Kunst Venedigs in den bisherigen Bahnen noch lange frisch erhalten, wie einige Paläste der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, namentlich Pal. Corner della Regina von Domenico Rossi und Pal. Labia von Andrea Cominelli beweisen. Auch an Kirchenbauten hat dieselbe Zeit noch einige geschmackvolle Werke hervorgebracht wie S. Maria dei Gesuiti von Rossi und S. Gesuati von Giorgio Massari.

Süditalien hat zur Ausbildung des Barockstils nichts beigetragen. Die Hauptrolle spielt Neapel. Der Gesù nuovo (1584) von Pietro Provedo ist eine Centralanlage, bei welcher die in der Achse liegenden Schenkel länger sind als die beiden andern (die überreiche Ausschmückung erst von Fansaga), S. Filippo Neri (auch Gerolimini genannt, 1597) von G. B. Cavagni ist eine nicht unedle Säulenbasilika. Der Hauptarchitekt des 17. Jahrhunderts war Cosimo Fansaga (1591—1678), ein Bergamaske, der zwischen römischem und genuesischem Einfluß hin und her schwankt. Seine Kirchen sind von reichster barocker Innenausstattung, die aber doch zuweilen eine fein malerische Gesamtstimmung hervorbringt. Die Kuppeln der Kirchen sind wie immer in Neapel wegen der Erdbebengefahr niedrig. (S. Fernando, S. Teresa, S. Maria maggiore, S. Martino, Sapienza, Pal. Maddaloni, jetzt Banca nazionale.) — In Sizilien und namentlich in Palermo suchte man mit den Normannenkirchen, an welchen man vor allen Dingen die Fülle der Säulen und die farbige Pracht der Mosaiken bewunderte, zu wetteifern. Deshalb wurden langgestreckte Säulenkirchen beibehalten, die man mit der üppigsten und farbenreichsten Marmordekoration ausstattete (S. Guiseppe und S. Domenico zu Palermo).

c) Die letzte Periode des römischen und italienischen Barockstils.

Während der ersten beiden Perioden des Barockstils, also bis auf Bernini, Borromini und ihre Zeitgenossen, beschränkten die römischen Architekten ihre Thätigkeit so gut wie ausschließlich auf die ewige Stadt und ihre nächste zugehörige Umgebung. Die dritte Periode, die etwa vom Tode Berninis, also vom letzten Viertel des 17. Jahrhunderts an zu rechnen ist, beginnt damit, daß der römische Barock sich über ganz Italien und weit darüber hinaus, namentlich nach den katholischen Teilen von Deutschland ausbreitet. Das hängt

wieder mit den veränderten Zeitumständen zusammen. Einerseits konnte der geschlossene, wenn auch in den beiden bisherigen Perioden verschiedene Charakter der römischen Barockkunst und das Ansehen, welches die ewige Stadt sich vom

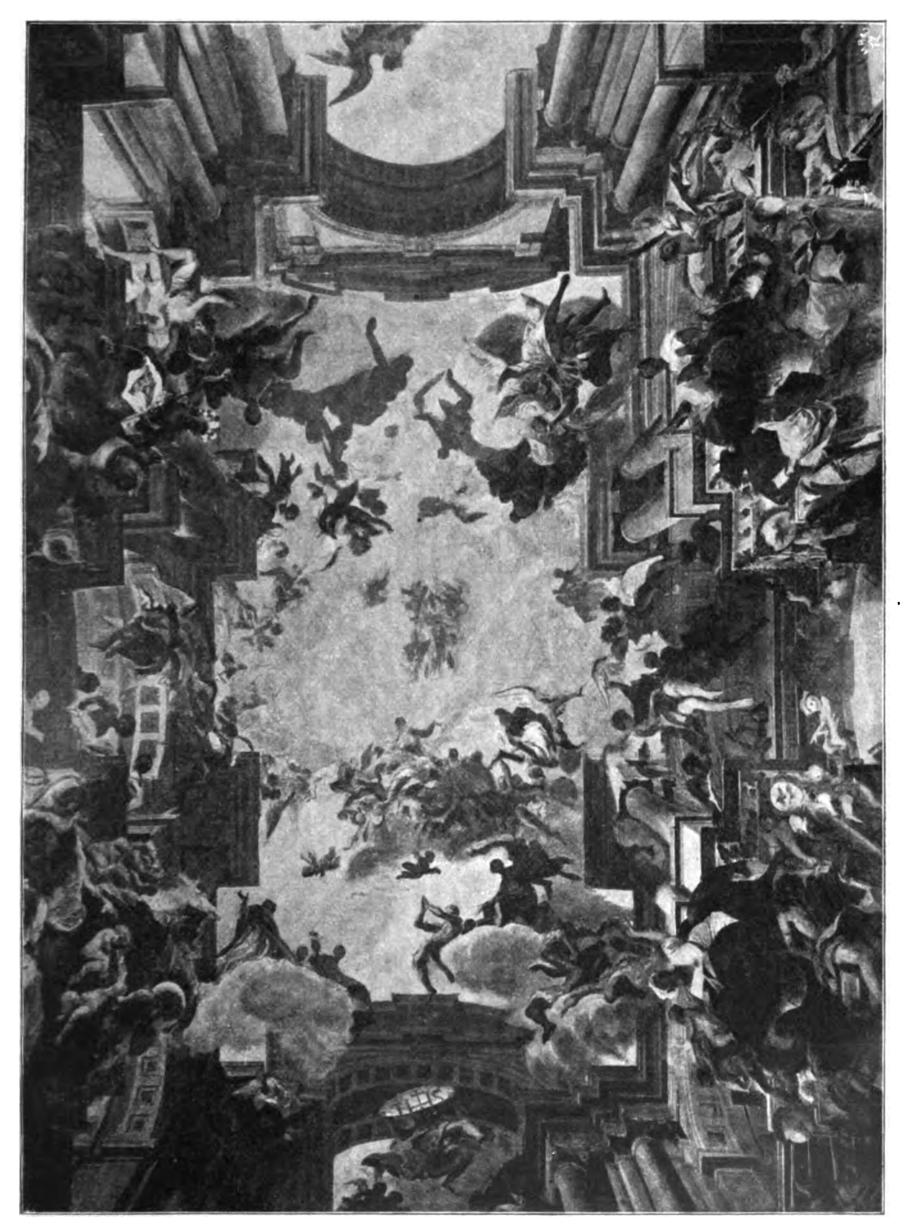


Abb. 19. Andrea Pozzo: Malerei am Tonnengewölbe von Sant' Ignazio. Rom. (Zu Seite 42.)

Beginn der kirchlichen Restauration aufs neue erworben, nicht verfehlen ihrer Kunst einen großen Kredit zu verschaffen, andererseits büßte Rom allmählich seine Weltstellung ein und konnte den Künstlern nicht mehr so große Aufgaben stellen, auch hatte die Entwicklung mit Borromini bereits ihr natürliches

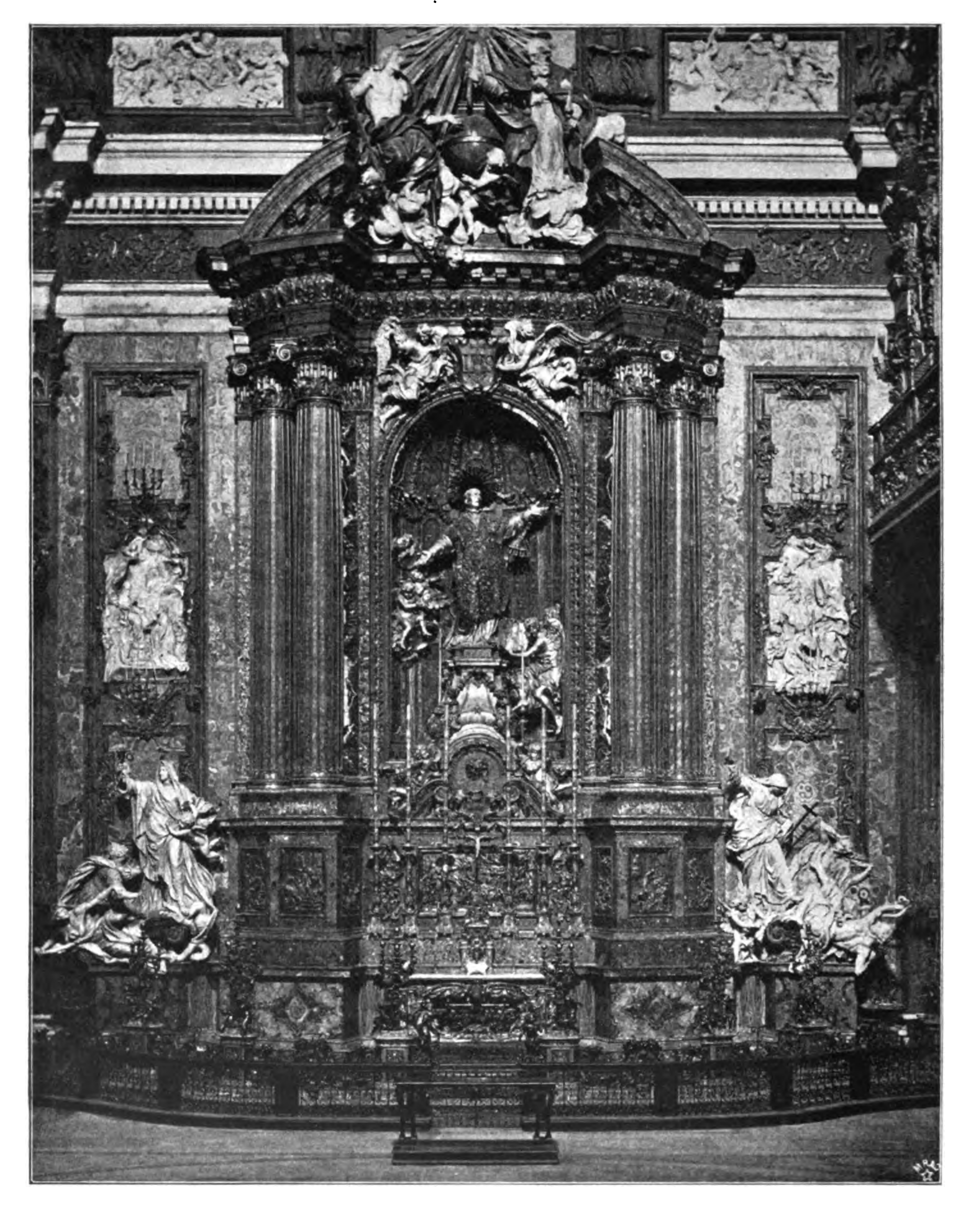


Abb. 20. Andrea Pozzo: Ignazaltar in der Kirche il Gesù zu Rom. Die Statue des hl. Ignaz, Nachbildung eines Silberwerkes von Legros. Die Gruppe links (die Religion stürzt die Ketzerei) von Legros, die Gruppe rechts (der Glaube stürzt die Abgötterei) von Teudon.
Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 42.)

Ende erreicht. Wie gewöhnlich hatten die allgemeinen Verhältnisse schon viel früher die entsprechende Wendung genommen, ehe die Kunst ihnen nachfolgte. Bereits unter Urban VIII. (1623—44) zeigte es sich, daß das Papsttum die Stellung über den weltlichen Gewalten, welche ihm der neuerweckte Glaubenseifer verliehen hatte, auf die Dauer nicht halten konnte. Seine eigenen Helfer waren ihm zu mächtig geworden; es war ein bedenkliches Zeichen, daß der Papst

in Zwistigkeiten mit seiner Hauptstütze, dem Hause Habsburg, geriet. Andererseits war das Ziel, welches die päpstliche Politik seit einem Jahrhundert verfolgt hatte, die Wiederherstellung der Glaubenseinheit, nicht erreicht worden. So schwere Schläge auch die deutsche Reformation im 30jährigen Kriege erhalten hatte, der Protestantismus wurde im westfälischen Frieden trotz des Widerspruches des Papstes anerkannt. Auch wirkte die Reformation insofern nach, als der Geist der Aufklärung sich gegenüber der von der katholischen Kirche geforderten gedankenlosen Glaubensinbrunst immer mehr Bahn brach und sich seiner Herrscherstellung im 18. Jahrhundert allmählich näherte. In Frankreich erhob sich schon unter Ludwig XIII. eine Monarchie, welche sich ausschließlich von politischen Gesichtspunkten leiten ließ. So sank nach und nach das Papsttum zu einer Macht herab, welche zunächst den anderen europäischen Großmächten höchstens gleichwertig war, und die auch dann immer mehr an Boden verlor.

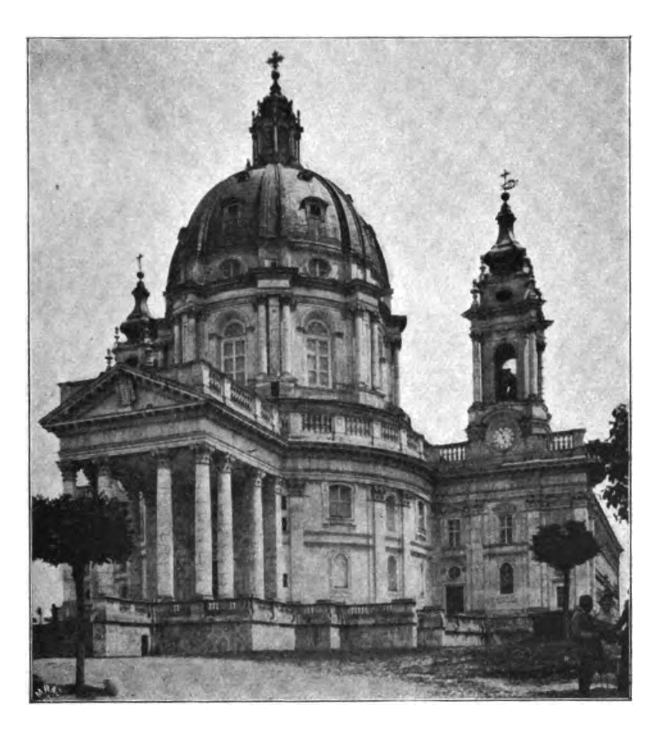


Abb. 21. Superga bei Turin. Filippo Juvara. (Zu Seite 43.)

Die Schule, welche sich an Bernini anschloß, hat wenig Eigenartiges aufzuweisen. Die Größe des Meisters hatte zu sehr in seiner Persönlichkeit gelegen, als daß sich seine Kunstart hätte vererben lassen. Sein hervorragendster Schüler war Carlo Fontana (1634 bis 1714). Bei ihm zeigt sich gleich die neue Expansionskraft der römischen Kunst. Zu seinen Hauptwerken gehören der Palast des Fürsten Liechtenstein in Wien und der Entwurf zum Dom in Fulda. In Rom sind seine gebogenen Fassaden von S. Marcello al Corso und S. Trinità in Via Condotti bemerkenswert. An ihn schlossen sich Alessandro Specchi und Francesco de' Sancti an, welche gemeinschaftlich in den Jahren 1721—25 die berühmte spanische Treppe unterhalb von S. Trinità de' Monti schufen (Abb. 18). An großartiger Geschicklichkeit steht dieses Werk der Anlage des Petersplatzes von Bernini nicht viel nach, wenn es in seinen barocken Linien und in seiner malerischen Wirkung sich mit der edlen Vornehmheit jener auch nicht messen kann.

Weit stärker war leider der Nachhall von Borrominis Kunst. Seinem verderblichen Einfluß gab sich gänzlich der Theatinermönch Guarino Guarini (1624—1683 oder 85) hin. Bei ihm aber fehlt das künstlerische Leben, welches den Bauten Borrominis noch einen so verführerischen Reiz verliehen hatte. Das Höchste an Sinnlosigkeit leistet seine Kirche S. Gregorio zu Messina. Aber auch bei seinen Palast- und Kirchenbauten, welche er im Dienste der Herrscher von Savoyen zu Turin errichtete (Hauptwerk Pal. Carignano), wird die ausschweifende Willkür nicht durch künstlerische Wirkung entschuldigt. — An künstlerischem Gefühl

weit überlegen war ihm der Jesuit Andrea Pozzo (1642—1709), wahrscheinlich ein Deutscher Namens Brunner. Er hat fast ausschließlich in Rom gearbeitet und dort jene Dekorationsweise geschaffen, welche wir im engeren Sinne Jesuitenstil nennen. Man darf diesen begabten Mann nicht nur nach seinen Verrücktheiten beurteilen wie die „sitzenden Säulen", deren Schaft unten die Beinlinie eines auf einem zu hohen Stuhl sitzenden Menschen annehmen. In den gemalten Dekorationen, welche die Jesuiten bei ihren Kirchenfesten, meist in mehreren Kulissen hintereinander, aufstellten, konnte er seiner Phantasie die Zügel schießen lassen. Seine Entwürfe, welche in einem Kupferstichwerke gesammelt sind, verraten ein hohes künstlerisches Lebensgefühl und eine außerordentliche Geschicklichkeit in der Perspektive. Dieselben Eigenschaften bezeugte er auch in seiner Bemalung des Tonnengewölbes im Langhaus von S. Ignazio, das er scheinbar in einen offenen Hof umwandelte, welcher mit auf- und niederschwebenden Heiligen und Engeln bevölkert ist (Abb. 19). Ebenso negierte er in der Apsiswölbung die Rundung und setzte an



Abb. 22. S. Giovanni in Laterano, Rom. Alessandro Galilei.
Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 43.)

ihre Stelle eine offene Loggia, welche von zahlreichen, zum Teil auf Wolken schwebenden Figuren und flatternden Engeln erfüllt ist. Das waren die Konsequenzen aus Correggios Kuppelmalereien zu Parma. Auch fertigte er Prachtaltäre aus den kostbarsten Materialien und in den kühnsten Formen an. Der berühmteste darunter ist der Ignazaltar im Gesù (Abb. 20), der sich namentlich durch seine schöne Farbenwirkung auszeichnet. So bestechend war der festliche Charakter dieser Dekoration, daß sich an Pozzo eine zahlreiche Nachfolgerschaft anschloß. Namentlich wurde er der Lehrmeister für die Theaterdekorationen, welche besonders von der Familie der Bibiena mit großem künstlerischen Geschick gemalt wurden. Durch sie wurde dieser Kunstzweig auf eine Höhe gehoben, von der unsere Theater jetzt weit entfernt sind. Die Bibiena, deren Thätigkeit fast ein Jahrhundert lang bis zum letzten Viertel des 18. Jahrhunderts währte, haben auch Theatergebäude errichtet und waren fast mehr in Deutschland als in Italien thätig.

Während sich in der geschilderten Weise der römische Barock in den ersten Jahrzehnten der letzten Periode die Welt eroberte, brachen sich allmählich fremd=

ländische Einflüsse in Italien Bahn. Namentlich kamen sie von Frankreich. In der zweiten Hälfte des 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts hatten in Katharina und Maria von Medici zwei Italienerinnen auf dem französischen Königsthron gesessen, im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts lebten die beiden größten französischen Maler Poussin und Claude Lorrain in Rom und wiesen durch ihre Werke auf den Klassizismus hin. Schon unter seinen Zeitgenossen waren dem Borromini einzelne mit dem Hinweis auf die Antike entgegen getreten. Dieser klassizistische Geist drang im 18. Jahrhundert immer



Abb. 23. Fontana Trevi, Rom. Niccolò Salvi.
Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 44.)

mehr durch, in dem Marchese Scipione Maffei zu Turin fand er einen eifrigen theoretischen Vertreter.

So erstand in der Architektur eine eklektische Richtung, und diese brachte mehrere bedeutende Werke hervor. Bei Turin wurden 1717—31 von Filippo Juvara Kloster und Kirche der Superga (Abb. 21) gebaut, bei welcher sich die Gesamtanlage an die der Sapienza zu Rom anlehnt, die Kuppel diejenige der Peterskirche nachahmt, die Vorhalle wie ein antiker Tempel gestaltet ist. Dennoch ist ein Ganzes von imponierender Wirkung geschaffen. Der Erbauer der Fassade von S. Giovanni in Laterano zu Rom (1734), Alessandro Galilei, scheint bei seinem längeren Aufenthalt in England vom englischen Klassizismus angeregt zu sein (Abb. 22). Dieser Bau gehört in seiner machtvollen Einfachheit mit nur einer Ordnung zu den bedeutendsten nachklassischen Werken. — Dem französischen Einfluß war naturgemäß am meisten der Palastbau unterworfen, da derselbe in Frankreich eine so hohe Ausbildung erfahren hatte. Bei Turin wurde schon gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts das Schloß del Valentino nach französischem Muster von einem Franzosen errichtet; dann baute Juvara

das Schloß Stupinigi, dessen Anlage wenigstens in ihren Grundzügen französisch ist. Durch Luigi Vanvitelli drang der französische Einfluß bis nach Süditalien vor, indem dieser Künstler für das Hoflager des Königs von Neapel das ungeheuere Schloß zu Caserta ganz nach französischem Muster erbaute. Im Äußeren öde, enthält es doch im Innern eine der großartigsten und vornehm-reichsten Treppenanlagen der Welt.

Die spezifisch römischen Künstler räumten weder den Franzosen, noch dem Klassizismus im besonderen irgend einen Einfluß auf ihr Schaffen ein, sondern blieben dem Barock treu, nur daß auch sie sich noch einmal zusammennahmen und den Spielereien eines Pozzo monumentale Werke entgegenstellten.

Unter ihnen ist namentlich Ferdinando Fuga (1699—1780) zu nennen; er baute die Palazzi della Consulta und Corsini, glücklicher war er in der Vorhalle von S. Maria maggiore. Halb der Architektur, halb der Plastik gehört die Fontana Trevi (1735—1762) von Niccolò Salvi an, mit Recht als eines der Wahrzeichen der ewigen Stadt betrachtet (Abb. 23). Die früheren Abschlüsse von Wasserleitungen (Acqua Paola von Giovanni Fontana und Carlo Maderna, Fontana di Termini von Domenico Fontana) erscheinen als unsicheres Tasten gegenüber diesem rauschenden Triumpheinzug des Wassers in die Stadt, ein ewig lehrreiches Beispiel für die Behandlung derartiger Aufgaben. Auch die Villa Albani von Carlo Marchionne (um 1760) ist in ihrer Art ein treffliches Werk, barock, aber von gehaltener Vornehmheit. — Gaetano Chiaveri übertrug den römischen Barock dieser letzten Zeit nach Sachsen und Polen, sein Hauptwerk ist die katholische Hofkirche zu Dresden (seit 1738).

Wie ureigentümlich der Barockstil gerade Italien ist, erhellt daraus, daß sich dort außer wenigen Beispielen zu Genua und Turin kein Rokoko findet, sondern daß gerade in derselben Zeit, in welcher sich in Frankreich dieser neue Stil ausbildete, und von dort aus seinen Siegeszug durch Europa antrat, sich die italienische Kunst, wie wir gesehen haben, noch einmal aufraffte und eine Reihe von Werken schuf, die zu den bedeutendsten des Barockzeitalters gehören. Wenn sie dabei auch vielfach durch äußere Einflüsse angeregt wurde, so bewahren doch selbst Bauten wie die Superga und die Fassade von S. Giovanni in Laterano im allgemeinen durchaus die Kennzeichen des italienischen Barock. Ganz besonders aber wird der eigentlich römische Charakter des Barock noch dadurch bezeugt, daß in Rom die klassizistischen Einflüsse keinen Eingang finden, sondern der Stil bis zuletzt in seiner selbstbewußten Geschlossenheit verharrte, ja daß am Schluß der ganzen Entwicklung ein so bezeichnendes Werk wie Fontana Trevi steht.

B. Italienische Malerei und Plastik im 17. und 18. Jahrhundert.

Während die Baukunst unmittelbar nach den Meisterwerken der Renaissance mit neuen Ideen einsetzt, welche sie bald völlig umgestalteten, schien die Schöpferkraft für Plastik und Malerei nach den großen Meistern auf längere Zeit erlahmt zu sein, denn es griff öder Manierismus Platz, der nur einzelne bessere Ausnahmen zuließ. Die vollendete Form machte den Künstlern das Schaffen zu leicht, sie brauchten es sich nicht mehr mühsam zu erarbeiten und gewöhnten sich dabei an Gedankenlosigkeit, nur wo sie gezwungen waren der Natur die Form abzuringen wie im Bildnis, schufen sie noch Gutes.

In den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts, als sich in Rom unter Sixtus V. der geistige Umschwung vollzog, welcher die zweite Periode des architektonischen Barockstils einleiten sollte, war die Zeit reif geworden auch in der Malerei eine neue Weise, um das hier nur bedingt zutreffende Wort Stil zu vermeiden, hervorzubringen. Man hatte eingesehen, daß die Kunst in der alten Weise beim vollständigen Bankerott angekommen war, und dachte nun darüber nach, wie ihr aufzuhelfen sei. Daß die Erneuerung ein Produkt überlegenden Verstandes war, ist für die entstehende Kunst sehr bezeichnend, durchgehend haftet es ihr an. Als die beiden Heilmittel wurden der Naturalismus und das Studium der großen Meister, das heißt das eklektische Aufnehmen der Lehren, welche ihre Werke enthielten, aufgestellt. Beide Elemente vereinigt die große Lehrmeisterin der folgenden Epoche, die Akademie der Caracci zu Bologna, den Naturalismus allein vertritt Michelangelo Merisi da Caravaggio, der hauptsächlich in Rom und Neapel wirkte. Das veränderte Verhältnis zur Natur, dessen Art wir noch genauer kennen lernen werden, unterscheidet nicht nur diese Künstler, sondern diese ganze Epoche in allen ihren Kunstschulen und nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Plastik von den früheren. Dazu kommt dann noch als zweites Charakteristikum für das Barockzeitalter, das was wir schon bei der Architektur als ein Hauptelement kennen gelernt haben, die lebhafte äußere und innere Bewegung, der Affekt, dem oft alle übrigen Rücksichten aufgeopfert werden.

Bologna hatte während der Periode des Manierismus am meisten Haltung bewahrt. Dort hatte der gewissenlose Schlendrian niemals ganz Platz

gegriffen und Pellegrino Tibaldi (1527—91), den wir schon als Baumeister genannt haben, hatte sogar das Naturstudium mit solchem Eifer gepflegt, daß die Caracci unmittelbar an ihn anknüpfen konnten. Er hatte zum Teil schon das Prinzip, welches diese voll durchführten. Es ist dasselbe, welches der Dichter in die Worte faßt: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen.“ Während die Manieristen sich damit begnügt hatten, die von den großen Meistern ausgebildete Form gedankenlos abzuschreiben, suchten die Caracci die unerläßliche Selbständigkeit gegenüber den Vorbildern durch Naturstudium zu erlangen; dieses sollte sie dazu befähigen die Formen trotz der Anlehnung neu durchzufühlen. Das Trennende gegenüber Tibaldi liegt aber noch nicht so sehr in der konsequenten Durchführung dieses Grundsatzes als in der besonderen, unten näher zu kennzeichnenden Art der Naturempfindung, welche sich bei den Caracci und ihren Nachfolgern im Einklang mit der vorgeschrittenen Entwicklung der Zeit geltend macht.

Die Begründer der Akademie waren drei Mitglieder der Familie Caracci, Ludovico (1555—1619) und seine Vettern, die Brüder Agostino (1558 bis 1601) und Annibale (1560—1609). Ludovico war der eigentliche Gründer der Schule, er vertrat am meisten die technische Seite der Kunst, ihm gelingt es noch am wenigsten das eklektisch Erlernte zu einer neuen Einheit zusammen zu schweißen, bezeichnenderweise soll er aus Schmerz über einen nachträglich entdeckten Zeichenfehler, zu dessen Verbesserung er nicht die Bewilligung erhielt, gestorben sein; Agostino war der reichste Geist, er war vielseitig gebildet, hielt an der Akademie theoretische Vorträge und war mehr noch denn als Maler als Kupferstecher nach Gemälden seiner Genossen und älterer Meister, sowie nach eigenen Erfindungen thätig; Annibale war das größte und, rein künstlerisch genommen, das reichste Talent, er bethätigte sich fast ausschließlich praktisch. So ergänzten sich die Genossen in glücklicher Weise. Nicht mit Unrecht konnten sie in Anbetracht der Zeitumstände ihre Anstalt Accademia degli Incamminati, die Akademie der auf den rechten Weg Gebrachten, nennen. Es muß aber, wie schon oben angedeutet, betont werden, daß das eigentlich Förderliche in ihrem Studiengang und in ihrer Lehrmethode nicht die Anlehnung an die großen Meister, sondern das Naturstudium war. Erstere birgt für jede Kunst eine ungeheuere Gefahr in sich und ist als Prinzip verderblich, wenn auch im einzelnen Fall bei verständiger Benutzung der Vorbilder Ersprießliches herauskommen kann. Dennoch hat sich auch bei den Caracci und ihren Schülern der Eklektizismus vielfach als Hemmung erwiesen und der Schule ein gut Teil Originalität gekostet. Überhaupt ist der Kunstunterricht auf einer Anstalt mit mehreren Lehrern, die nebeneinander auf eine größere Zahl von Schülern einwirken und wo notwendigerweise allgemeine Kunstrezepte entstehen müssen, ein Widerspruch gegen das Wesen der Kunst, die außer in archaischen Zeiten hauptsächlich auf der Persönlichkeit beruht. Daß die Akademie von Bologna diese hemmenden Elemente weit mehr überwunden hat als alle späteren, nach ihrem Muster gegründeten, verdankt sie ausschließlich der Nachhaltigkeit des dort betriebenen Naturstudiums. Unter den unmittelbaren Schülern der Caracci waren die beiden bedeutendsten Guido

Reni (1575—1641) und Domenico Zampieri, genannt Domenichino (1581—1641), denen sich als in zweiter Linie bedeutend der nur einseitig begabte Francesco Albani (1578—1660) und der schon wieder dem Manierismus verfallene, talentvolle, aber künstlerisch gewissenlose Giovanni Lanfranco (1580—1647) anschließen. Guido war das glänzendste Talent der ganzen Schule, ausgestattet mit leichter Erfindungsgabe, durchtränkt von dem Gefühl für Schönheit in antikem Sinne, mit viel seelischer, wenn auch oft allzu lyrisch-sentimentaler Empfindung. In einigen Werken, die 1605 oder bald darauf entstanden, erfuhr er auch den Einfluß des Caravaggio, milderte aber dessen Naturalismus durch seinen Schönheitssinn. Er bildete am meisten einen geschlossenen Stil aus, der viele ideale Elemente der Hochrenaissance bewahrte. Wie groß die Gefahr war, dem kaum überwundenen Manierismus wieder anheimzufallen, wenn nicht sorgfältiges Naturstudium die Arbeit stetig begleitete, und namentlich wenn ein idealer Stil dazu die Handhabe bot, zeigen die letzten beiden Jahrzehnte seines Lebens, in denen er sich wie Lanfranco vernachlässigte und in flüchtiger Eile schuf, um Geld für seine Spielschulden herbeizuschaffen. Die große Zahl der zeichnerisch faden, matten, farblosen, theatralisch gespreizten, inhaltsleeren oder süßlich-sentimentalen Bilder dieser letzten Epoche hat seinem Nachruhm außerordentlich geschadet. Auch als Radierer hat er sich ausgezeichnet. — Domenichino war in geradem Gegenteil bei, wenn auch weniger glänzender, so doch ebenfalls bedeutender Begabung äußerst gewissenhaft. Seine Thätigkeit als Baumeister haben wir bereits gewürdigt. Als Maler hatte er zwar weniger Geschmack als Guido, was sich in Zeichnung, Farbe und Auffassung zeigt und weniger Kraft einen bestimmten Stil herauszubilden, aber seine Beobachtungsgabe war reicher, und er ging mit gediegenerem Fleiß und größerer Liebe auf die Natur ein. Francesco Albani hat sich eigentlich nur ausgezeichnet durch allegorische und mythologische Bilder kleinen Formats mit nackten Frauen und Kindern in anmutiger Landschaft, wobei ihm ein an Guido erinnernder Schönheitssinn zur Seite stand. Die drei Caracci, Guido und Domenichino sind die Blüte dessen, was die Akademie hervorgebracht hat. In ihnen ist der Schulgeist so stark wirksam, daß sie bei aller individuellen Verschiedenheit zusammen betrachtet werden können. Die Schüler stehen in ihrer künstlerischen Bedeutung nicht über ihren Lehrern, jedoch zeigt sich ein Fortschritt von diesen zu jenen insofern, als die Schüler wieder mehr Persönlichkeit offenbaren als die Lehrer. Das Schulgut war durch die Bemühungen der Caracci zu festem Eigentum geworden, mit dem in der zweiten Generation freier geschaltet werden konnte. So dringt auch in der zweiten Periode des architektonischen Barockstils das Persönliche wieder mehr durch. — Aber auch Giov. Franc. Barbieri, seines Schielens wegen Guercino genannt (1590—1666), muß hier angeschlossen werden, obgleich er nicht in so enger Verbindung mit den Caracci stand wie deren unmittelbare Schüler. Dennoch gestand er selbst, von den Werken Ludovicos viel gelernt zu haben. Von den Zeitgenossen den bedeutendsten Einfluß aber hat auf ihn Caravaggio gehabt, den wir noch näher kennen lernen werden. Von ihm hat er den kräftigeren Naturalismus überkommen, und auch seine

natürliche Begabung für das Malerische, in welcher er sich den Bolognesen überlegen zeigt, ist zuerst besonders unter dem Einfluß Caravaggios ausgebildet worden. Später hat er sich in koloristischer Beziehung noch an den Venezianern und im Ton an Correggio geschult. In der Wärme der Farbe, die sich bis zu verhaltener Glut steigern kann, im Reiz des Helldunkels, das nur niemals so silbertönig, sondern schwerer als bei Correggio ist, hat er alle seine Mitstrebenden übertroffen. Erst nachdem er nach Guidos Tode im Jahre 1642 von seinem Geburtsort Cento nach dem benachbarten Bologna übergesiedelt und das Haupt der Akademie geworden war, verlor sich allmählich die malerische Wärme seiner Bilder und machte in Annäherung an Guido einer bunteren Färbung und kühler Glätte Platz. — An diese Hauptmeister schließt sich eine große Anzahl geringerer Talente als Nachfolgerschaft der Akademiegründer oder der Maler der zweiten Generation. Es wird jedoch genügen bei der Charakterisierung der Bologneser Schule nur die Werke jener heranzuziehen.

Es ist nicht leicht heraus zu erkennen, welche unter den früheren Künstlern vornehmlich von Einfluß auf die Akademie gewesen sind. Es macht sich darin auch ein Wechsel bei den einzelnen Persönlichkeiten, ja auch in einzelnen Werken bemerklich. An den beiden größten, Raphael und Michelangelo, konnten die Maler natürlich nicht vorübergehen, doch scheint es fast, als hätten sie sich vor deren erdrückender Größe eher gefürchtet, als daß sie davon angezogen wurden. Auch ließ sich deren erhabene Vortragsweise schlecht mit den Anforderungen des Naturalismus, die namentlich im Tafelbild hervortraten, vereinigen; so macht sich der Einfluß dieser beiden Künstler fast nur in einigen Monumentalmalereien der Schule bemerklich. Anders war es mit der Antike, sie ist so reichhaltig, daß ihr alles Wünschenswerte entnommen werden kann, vornehmlich aber wurde ihr das Gefühl für Schönheit abgelernt, dem aber außer bei Guido eigentlich nur in Bildern antiken oder allegorischen Inhaltes eine Stelle vergönnt wurde, weil man fürchtete, daß das Charakteristische darunter leiden könnte. Einen viel weitergehenden Einfluß hatten die Venezianer, besonders Tizian und Paolo Veronese, und noch mehr Correggio. An ersterem zog vor allem der Naturalismus der Farbe und des Lichtes an, auch die Schönheit dieser beiden Elemente der venezianischen Kunst haben die Maler wohl bewundert, sind aber weit dahinter zurückgeblieben, indem sie darin eine gewisse Härte und Kälte nicht überwanden. Am nächsten kommen ihrem Vorbild Tizian, wenn auch nicht in der Wärme der Farbe, die Landschaften des Annibale Caracci. Aber in den Figurenbildern keines der Meister wird die überquellende Üppigkeit der Farbe eines Tizian oder der festliche Reichtum und die vornehme Haltung eines Veronese, der musikalische Klang und die durchsichtige Tiefe beider erreicht, soviel sie sich auch darum bemühen. Selbst Guido, der oft harmonisch und immer heiter, zuweilen auch kräftig und tief ist, sich in seiner mittleren Zeit durch einen angenehmen Silberton auszeichnet, erscheint neben den Venezianern nüchtern und kühl. Nur Guercino ist den Venezianern nicht ganz unebenbürtig. Das Malerische wird auf akademischem Boden überhaupt niemals zu rechter Entwicklung kommen, da das Zeichnerische als das leichter Lehrbare dort immer vorherrschen wird. Die Venezianer mußten den Bolognesen auch darum als Vorbilder sehr willkommen sein, weil sie bei ihren späteren Werken im Inhaltlichen die Wendung des Zeitgeistes schon deutlich wiederspiegeln und doch die klassische Form bewahren. Der Einfluß von Correggio auf die Bologneser Schule ist der mächtigste von allen, obgleich dieser Künstler das gerade Gegenteil von akademisch, vielmehr so selbständig ist wie außer ihm vielleicht nur noch Michelangelo. Andererseits aber hatte Correggios Kunst am meisten in die Zukunft vorgedeutet, bei allem Festhalten der Renaissance-Empfindung doch innerlich und äußerlich schon einen völligen Wandel vollzogen, der im Einklang stand mit den veränderten Kulturverhältnissen. Agostino kopierte sogar Stücke aus dem Apsisgemälde in S. Giovanni zu Parma (Pinakothek in Parma). Öfters ist die heilige Nacht mit dem lichtausstrahlenden Kind nachgeahmt worden (besonders Guido, Liechtensteingalerie zu Wien und S. Martino zu Neapel). Die meisten correggiesken Elemente zeigt Annibale, am unmittelbarsten fühlt man sie wohl in der Florentiner Rötelzeichnung zu dem Bacchuszug an der Decke der Galleria Farnese. Aber das sind Einzelheiten. Vielmehr sind die allgemeinen Barockzüge, welche die Kunst Correggios

enthält und die wir in der Einleitung charakterisiert haben, bei den Bolognesen eingedrungen. Wir kommen noch im einzelnen darauf zurück.

Wenn wir von dem Verhältnis einer Kunstschule zur Natur sprechen, ist zunächst zu beachten, daß die innere und eine gewisse äußere Naturwahrheit in jeder Kunst, die überhaupt etwas bedeuten will, vorhanden sein muß; die Werke der großen Meister enthalten sie in bewunderungswürdig hohem Grade, und das Tadelnswerte der Manieristen war gerade die Entfernung davon. Anders ist es mit der Stellung, welche eine Kunst zu der äußern Erscheinungswelt oder auch geistig zum gewöhnlichen Leben einnimmt. In der Beziehung haben die Caracci und in noch höherem Grade Caravaggio der Renaissance gegenüber etwas Neues eingeführt, indem sie nach einem möglichst unmittelbaren Ausdruck der Natur und im Geistigen oft nach einer möglichst platten Natürlichkeit strebten. Die klassischen Meister faßten alles mit einer gewissen Größe auf und kleideten ihre vor der Natur gesammelten Beobachtungen immer in eine erhabene Ausdrucksweise, sie sprechen sozusagen in Versen, die Erneuerer der Kunst dagegen glaubten sich von der Natur zu entfernen, wenn sie nicht in Prosa redeten. Sie wollten viel mehr eine wörtliche Übersetzung der Natur als eine Umdichtung derselben geben, weil sie fälschlich glaubten in letzterem Falle weniger treu zu sein, wobei jedoch Guido und Albani, die sich einer poetischen Auffassung zuneigen, und Lanfranco, von dem ähnliches gilt, ausgenommen werden müssen; auch die anderen Maler streben bei mythologischen und allegorischen Gegenständen das gleiche an. Das prosaische Element in ihrer Kunst darf man diesen Künstlern aber nicht als einen selbstverschuldeten Fehler anrechnen, denn die poetische Ausdrucksweise war durch die großen Meister erschöpft worden; wenn sie, wenigstens innerhalb ihres National- und des mit der Renaissance noch eng zusammenhängenden Zeitgeistes, Neues sagen wollten, konnten sie gar nicht anders vorgehen; wir haben ja auch eine parallele Erscheinung in der antiken Plastik und Malerei beobachtet. Zudem war in jener Zeit auch das Auge der Wissenschaft viel eindringlicher auf die Natur gerichtet als jemals zuvor; damals traten die großen Naturforscher Galilei und Kepler und etwas später Newton auf.

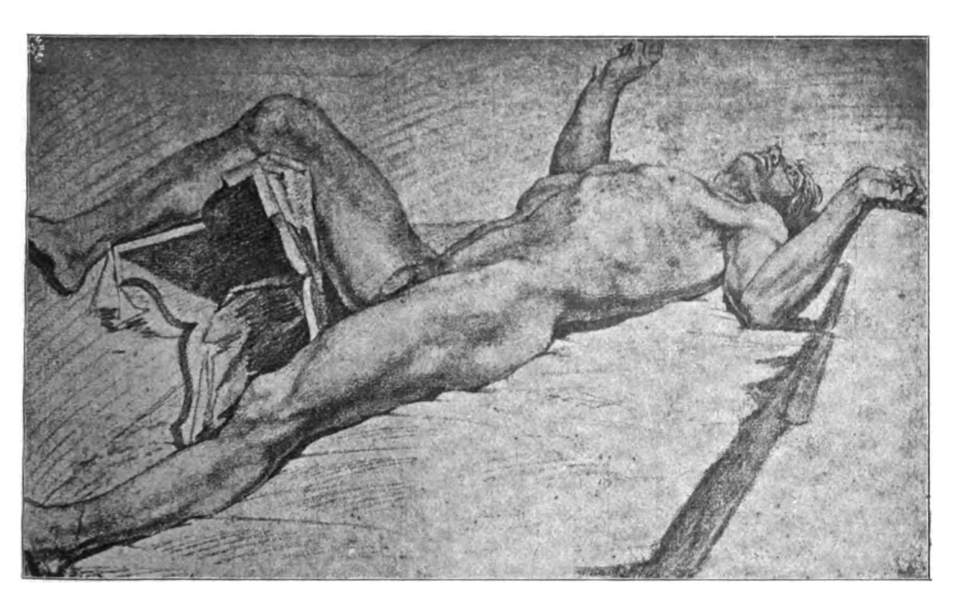


Abb. 24. Annibale Caracci: Aktzeichnung. Wien, Albertina. (Zu Seite 49.)

Die größere Unmittelbarkeit in der Wiedergabe der Natur suchten sie vor allem zu erreichen durch fleißiges Zeichnen nach dem lebenden Modell, durch Studium an sezierten Leichen. Mit größter Sorgfalt bereiteten sie ihre Gemälde vor, wie die Anzahl erhaltener Handzeichnungen beweist. Auch wurden viele Zeichnungen nur zur Übung angefertigt, wie z. B. die Wiener Zeichnung Annibales (Abb. 24), auf welcher die Unterlagen für das Modell, Matratze und Schemel mitgezeichnet sind. Agostino hat auch ein Kupferstichwerk nach

Handzeichnungen zum Schulgebrauch herausgegeben. Ferner skizzierten die Caracci mit Vorliebe Figuren aus dem Volk; aus solcher Bemühung sind die Radierungen Annibales nach Bologneser Straßenfiguren entstanden. Alles Lebende erschien ihnen darstellenswert, wie die Halbaktzeichnungen Annibales noch einem Verwachsenen (Herzog von Devonshire, Chatsworth), die Gemälde des linsenessenden Bauern (Palazzo Colonna, Rom) und des Metzgerladens mit der Familie Caracci — der Vater des Ludovico war Metzgermeister — (Oxford) desselben Künstlers zeigen. Dieses gilt für den Stoffkreis nicht nur der Bologneser, sondern der ganzen damaligen italienischen Malerei. Zur Erweckung möglichst unmittelbarer Raumvorstellung hatte schon Correggio sich starker Verkürzungen bedient. Die Bolognesen folgen ihm darin und prunken gelegentlich mit ihrer Virtuosität durch möglichst drastische Beispiele. (Von den Füßen in Verkürzung gesehener toter Christus, Annibale, Galerie S. Telmo zu Sevilla, dasselbe schon von Mantegna, Brera, Mailand. Band II, S. 371.) Ein Hauptmittel zur naturalistischen Wirkung wurde die scharfe einseitige Beleuchtung, welche zuerst Correggio als durchgehendes Prinzip aufgestellt hatte, während im eigentlichen Renaissancezeitalter das Licht die Gestalten auf den Gemälden meist gleichmäßig von allen Seiten umfließt. Auch an das durch Reflexlicht erzeugte Helldunkel Correggios lehnen sich die Bolognesen zuweilen an, gehen aber darin nicht so weit wie ihr Vorbild, da die Kontraste zwischen hellem Licht und tiefem Schatten kräftiger und natürlicher wirken. Nur Guercino wagt sich darin und zwar mit Glück weiter vor. Früher wurden auch Szenen, die in Innenräumen vor sich gingen, meist so beleuchtet, als wenn sie sich im Freien zutrügen, jetzt merkt man umgekehrt, auch den Szenen, die im Freien spielen, an, daß sie im Atelier mit scharfem Seiten- oder Oberlicht gemalt wurden. Die dekorativen Figuren an der Decke der Galleria Farnese malte Annibale so, als wären sie plastisch und von den tiefer liegenden Fenstern des Saales beleuchtet. (Auch hierin war sein Vorgänger Mantegna im Gonzagagemach des Palazzo ducale zu Mantua. Band II, S. 370.) Der Renaissanceweise am nächsten in gleichmäßigem Licht bleiben wieder Guido und Albani.

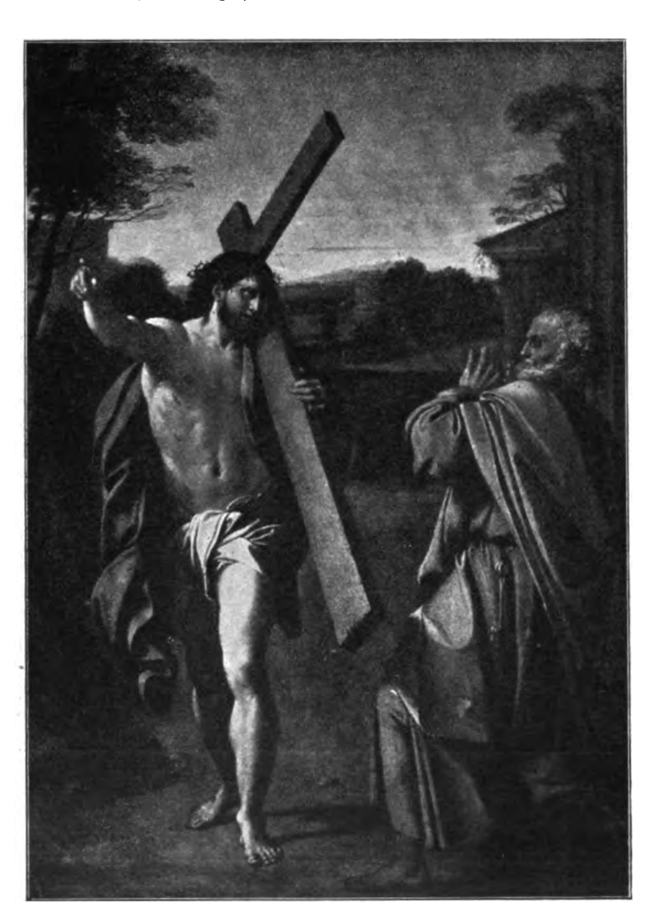


Abb. 25. Annibale Caracci: Domine quo vadis? London, Nationalgalerie. (Zu Seite 51.)

So war an Stelle der Naturwahrheit in höherem Sinne schon im Äußern das Streben nach dem platt Natürlichen getreten. Noch viel unliebsamer aber macht sich das Prosaische oft im Inhaltlichen bemerklich. Eine gewisse handgreifliche Auffassung und Ausdrucksweise wird wegen vermeintlich natürlicherer Wirkung beliebt. Wenn der junge Tobias die Blindheit seines Vaters heilt, streicht er ihm die Galle des Fisches mit sehr kräftiger Handbewegung aufs Auge (Annibale, Cassel). Wenn Christus nach der Legende dem Petrus, der den

Märtyrertod flieht, vor den Thoren Roms begegnet, kommt er in lebhaftem Marschschritt mit dem Kreuz über der Schulter heran, mit der Hand voraus nach Rom zeigend. Er ruft dem Petrus auf seine Frage „Domine quo vadis?“ (Herr, wohin gehst du?) seine Antwort „Ich komme nach Rom, um mich nochmals kreuzigen zu lassen“, sehr eilig zu, als wäre das, was er vorhätte, ein Geschäft, das ihm keine Zeit läßt. Petrus, der dadurch zur Umkehr bewogen wurde, weicht mit höchst drastischem Schreck zurück. (Annibale, Nationalgalerie, London, Abb. 25.) Nichts ist bezeichnender für den Unterschied zwischen Renaissance- und Barockauffassung als der Vergleich zwischen den Gemälden Tizians und Domenichinos, welche die Ermordung des Petrus Martyr darstellen. (Ersteres in SS. Giovanni e Paolo zu Venedig, nur in Kopie erhalten, letzteres in Bologna.) Die Komposition des Tizianschen Bildes ist von Domenichino fast kopierend entlehnt, die Auffassung aber aus dem Heroischen in den Ton übertragen, in welchem auf dem Jahrmarkt eine „Moritħat“ erzählt wird. Das Streben nach dem Natürlichen verrückt den Künstlern das Konzept oft auch da, wo sie erhaben sein wollen, weil ihnen der sichere Ge-



Abb. 26. Domenichino: Rinaldo und Armida nach Tasso. Paris, Louvre. (Zu Seite 51.)

schmack fehlt: auf dem Rosenkranzbild des Domenichino zu Bologna streiten sich auf der unteren Hälfte inmitten der Martyrien, durch welche der Künstler erschüttern will, zwei Kinderengel um einen Rosenkranz; auf der obern Hälfte mit der himmlischen Glorie, welche die Belohnung der Märtyrer andeuten soll, prüft eines der Engelkinder, welche die Marterwerkzeuge halten, durch Betupfen mit dem Finger, wie spitz die Stacheln der Dornenkrone sind, welche sich so unbarmherzig in das Haupt des Herrn eingebohrt haben. Auch bei profanen Gegenständen machen sich ähnliche Geschmacklosigkeiten geltend, so brennt sich z. B. auf einem Bilde von Domenichino im Louvre (Abb. 26) Armida die Locken, dabei den Spiegel benutzend', den ihr der in ihrem Schoße liegende junge Rinaldo vorhält. Nicht nur werden mit Vorliebe alltägliche Figuren eingeführt, wo es der Gegenstand erlaubt wie bei der Predigt des Täufers (Ludovico, Bologna), sondern ganz im Sinne Correggios werden auch bei den heiligen Gestalten die idealen Gesichter in zufällige Typen, wie sie das gewöhnliche Leben bietet, umgewandelt. So unterscheiden sich z. B. die Halbfiguren der weinenden Marien und Magdalenen kaum von der Selbstmord begehenden Kleopatra. Selten kommt bei derartigen Bemühungen das Göttliche ins Menschliche herabzudrücken, ein so reiner Klang heraus, wie in dem Gemälde Guidos

(Ermitage, Petersburg, Abb. 27), auf welchem die Madonna als halberwachsenes Mädchen unter gleichaltrigen Gefährtinnen bei der Näharbeit sitzt. Das Geheimnis liegt hier darin, daß das Gemälde nichts anderes als ein Genrebild sein will.

Ein günstiges Zeichen für die Schöpferkraft, welche die Künstler als Erbe der Renaissance bewahrten, ist es, daß ihre besten Leistungen auf dem Gebiet der Monumentalmalerei liegen. Hier mußte die Rücksicht auf die monumentale Wirkung den kleinlichen Naturalismus von selber eindämmen. Namentlich bei Darstellungen aus der antiken Mythologie konnte ein idealerer Stil nicht umgangen werden. Das Hauptwerk der Schule in dieser Beziehung ist die Deckendekoration in der Galerie des Palazzo Farnese zu Rom von Annibale (Abb. 28) und teilweise von Agostino (Abb. s. Kopfleiste S. 1) Caracci (1597 bis ca. 1608). Michelangelos und Raphaels Deckenmalereien in der Sixtinischen Kapelle und in der Farnesina und wohl auch Paolo Veroneses Ausmalung der Villa Maser bei Treviso sind dabei Paten gewesen. Die architektonische Einteilung entspricht am meisten dem Vorbild Michelangelos, wie bei ihm ist sie durch Festschmuck anbringende Sklaven und durch Putti belebt, wozu noch



Abb. 27. Guido Reni: Maria mit ihren Gefährtinnen. Petersburg, Ermitage. (Zu Seite 52.)

Hermen, Atlanten und Faune kommen, welche dem Gegenstand der Hauptbilder, den Liebesabenteuern der Götter, entsprechen, jedoch ist alles im Barockgeschmack umgebildet. Auf dem Ganzen und namentlich auf den einzelnen Bildern liegt noch ein Abglanz der sonnigen Heiterkeit, welche von den Farnesinafresken Raphaels ausstrahlt; das dekorative Geschick und die festliche Harmonie der Farbe sind dem Venezianer nicht ganz unebenbürtig, wenn auch alles etwas derber ist als bei den Vorbildern. — Die weiteste Verbreitung von allen Monumentalwerken der Schule hat durch Stiche das Deckengemälde Guidos im Gartenhaus des Palazzo Rospigliosi zu Rom (Abb. 29) gefunden. Nicht umsonst hat sich die Benennung des Bildes an die Gestalt der Aurora geknüpft, obgleich nicht diese sondern Apollo auf dem Sonnenwagen, umtanzt von den Horen, gedanklich die Hauptfigur des Ganzen ist. Den Sonnengott, der umstrahlt ist von goldenen Lichtfluten, wünschte man sich männlich sieghafter, von unvergeßlicher Schönheit aber ist die Göttin der Morgenröte, welche dem Gespann vorauseilt und ihren herrlichen, von weiten Gewändern umwallten Körper entzückt in der Morgenluft badet, Blumen auf die in der Tiefe sichtbare wonnige Landschaft hinabstreuend. Das Gemälde verdankt seinen Ruhm wohl hauptsächlich dem Umstand, daß es ein antikes mit Motiv wirklich antikem Gefühl und doch der modernen Auffassung genähert wiedergiebt.

Der Vergleich dieses Gemäldes mit dem Deckenbilde Guercinos im Casino Ludovisi, welches die Aurora auf einer Biga mit voranschwebenden Horen in Untensicht darstellt, ist nicht vorteilhaft für beide. Denn in der verständnisvollen Nachempfindung der Antike, in edler Zeichnung und Formgebung hat Guido seinen Rivalen ebenso sehr übertroffen wie dieser in der für ein Fresko erstaunlichen Kraft der Farbe und malerischen Helldunkelwirkung überlegen ist, Vorzüge, die sich in dem die Fama darstellenden Deckengemälde des obern Stockwerkes wiederfinden. Auch auf religiösem Gebiet haben die Caracci und Guido wertvolle Fresken geschaffen (Ludovico namentlich in S. Michele in Bosco und in den Domen zu Piacenza und Bologna, Guido im Quirinal und in S. Maria maggiore zu Rom, in S. Domenico zu Bologna). Das Beste darin aber hat Domenichino geleistet. Seine berühmtesten Freskencyklen erzählen das Leben des heiligen Nilus (Kapelle dieses Heiligen zu Grottaferrata, Abb. 30) und des Apostels Andreas (S. Andrea della Valle zu Rom). Namentlich in den letztgenannten und bei den vier Evangelisten in den Zwickeln der Kuppel derselben Kirche hat er

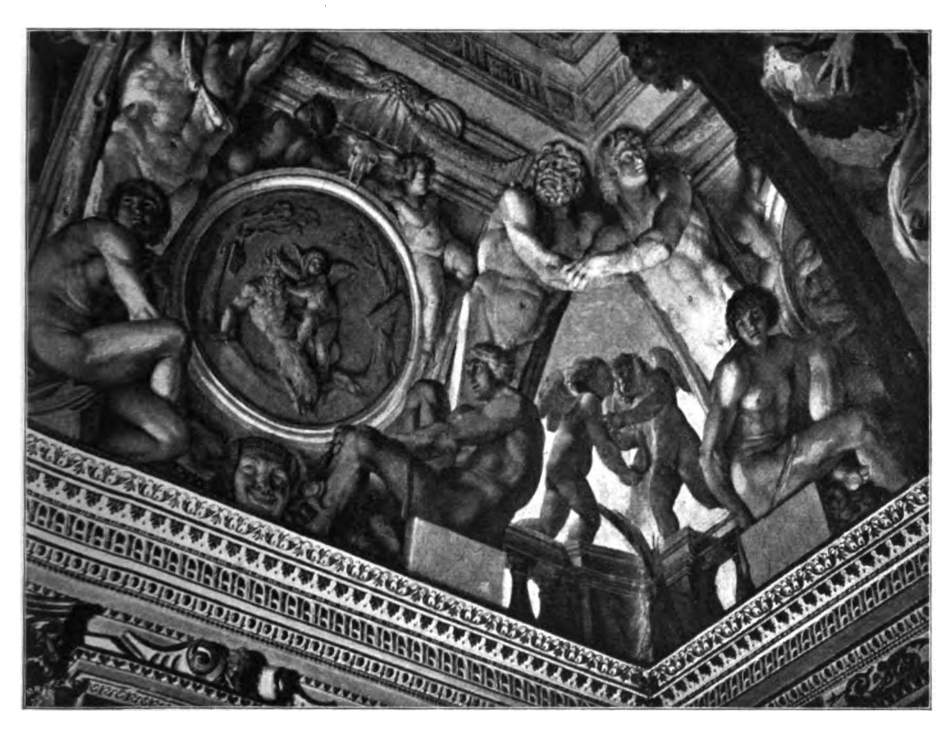


Abb. 28. Annibale Caracci: Teil der Deckendekoration im Pal. Farnese, Rom.
Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 52.)

sich zu einem wirklich monumentalen, formenschönen Stil und angenehm diskreter Farbengebung aufgeschwungen, während die ersteren in ihrem Streben nach Natürlichkeit namentlich durch naturalistische Nebenfiguren den hohen Ton nicht in dem Maße festzuhalten wissen. Letzteres gilt auch von den monumentalen an der Wand befestigten Ölbildern aus dem Leben der heiligen Cäcilie in S. Luigi dei Francesi zu Rom.

Unter den Tafelbildern der Bolognesen spielen die großen Altargemälde, welche für die mächtigen Barockaltäre gewünscht wurden, die Hauptrolle. Hier standen die derbe Form, die oft kräftigen Kontraste zwischen Licht und Schatten mit der üppigen Umrahmung in Einklang. Die architektonische, in ihren äußern oder geistigen Werten fein abgewogene Komposition, welche in der klassischen Zeit ein so dringendes Erfordernis geworden war, wird nur noch in seltenen Fällen bewahrt, sondern im Anschluß an Correggios spätere Altarbilder eine freie malerische Komposition gewählt. Gerade da aber, wo die Bolognesen sich an die klassische Tradition hielten, schufen sie ihr Bestes; namentlich Guido offenbart darin häufig seinen Sinn für edle Schönheit, seine besten Gemälde haben dadurch ihre monu-

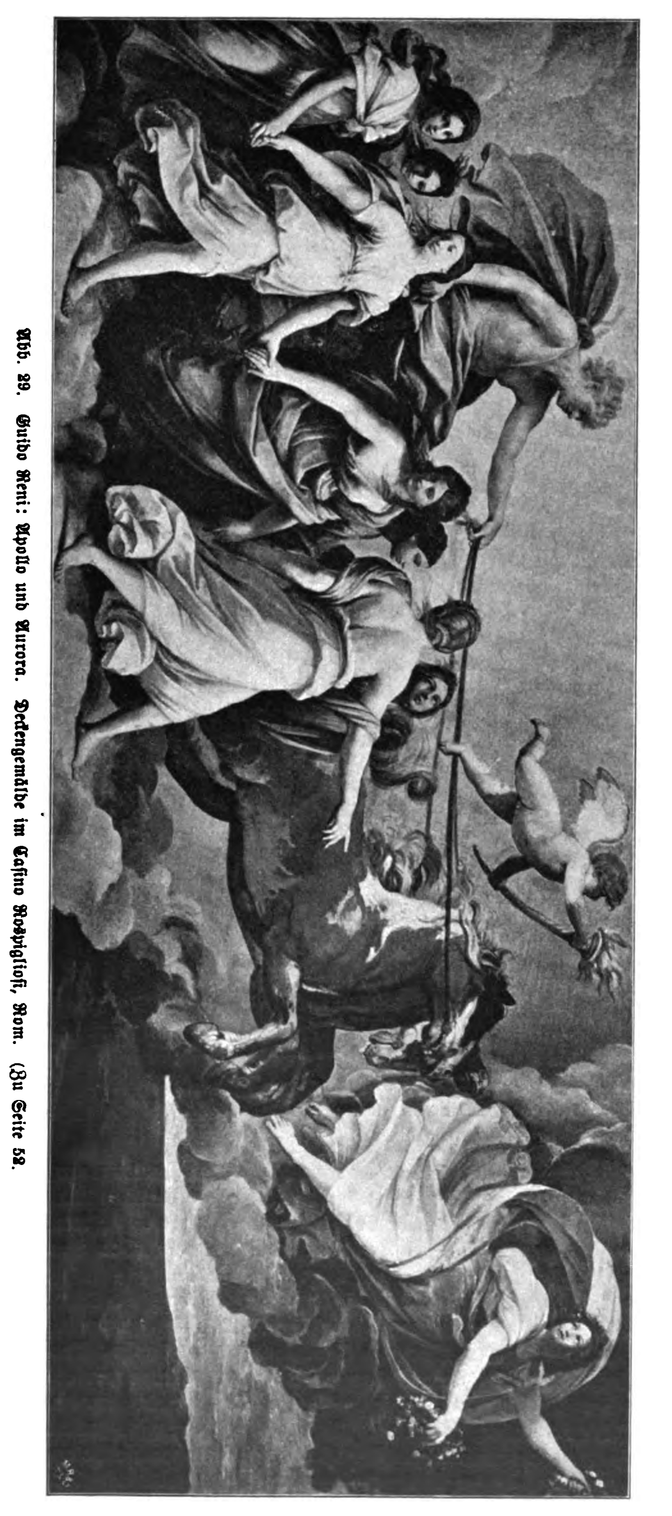


Abb. 29. Guido Reni: Apollo und Aurora. Deckengemälde im Casino Rospigliosi, Rom. (Zu Seite 52.)

mentale Wucht erhalten. (Besonders hervorzuheben Guidos Bild mit der Pietà und den fünf Schutzheiligen Bolognas und die Kreuzigung, beide Bologna Pinakothek; Ludovico: Himmelfahrt Christi, S. Cristina Bologna; Domenichino: Kommunion des heiligen Hieronymus, Vatikan.) Die in der Renaissancezeit beliebten Gegenstände werden jetzt nur noch zum Teil herangezogen und die Auswahl ist bezeichnend. Die Madonna mit Kind und die heiligen Familien, welche früher eine so hervorragende Rolle spielten, kommen wegen der allzu großen Schlichtheit des Gegenstandes nur noch selten vor. Dagegen nahm man häufig Geburts- und Sterbeszenen wegen der Gelegenheit zur Schilderung alltäglicher Vorgänge, beziehungsweise zur Darstellung heftigen Affektes. Die Wunder Christi traten fast ganz zurück und räumten den Wundern der Heiligen oder deren Martyrien und himmlischer Belohnung den Platz. Eine Szene wie das Abendmahl wird in die Sphäre einer gewöhnlichen Mahlzeit herabgezogen. Die Kreuzigung wird durch die Beweinung Christi verdrängt, weil man durch letztere unmittelbarer zu erschüttern hoffte. Die Erweiterungen des religiösen Stoffgebietes sind im Sinne der kirchlichen Restauration gehalten und bezeugen, daß die damalige Malerei ein ebenso treffender Ausdruck des Zeitgeistes war wie die Architektur. Am bezeichnendsten ist die Umwandlung, welche die Santa Conversazione, jener Lieblingsgegenstand der venezianischen Malerei, erfuhr. Schon Correggio war darin wegweisend voran gegangen. Während früher die Heiligen, im Nachklang mittelalterlicher Apsismosaiken, ruhig zu beiden Seiten der thronenden



Abb. 30. Domenichino: Begegnung zwischen Kaiser Otto III. und dem hl. Nilus. Wandgemälde im Kloster zu Grottaferrata.
Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 53.)

Gottesmutter mit Kind standen, im bloßen Beieinandersein ihr Glück findend, dem Andächtigen ein gnadenbringender Anblick, begnügte Correggio sich nicht mehr damit, sondern ließ schon auf seinem Jugendbild in der Dresdener Galerie die Heiligen ihr religiöses Empfinden lebhaft äußern und setzte, um eine bestimmte Handlung zu geben, einen von ihnen mit der Madonna in lebendige Beziehung. In seinen späteren, ebenfalls in Dresden befindlichen großen Altarbildern steigerte sich das zu einem wahren Sturm inbrünstiger Erregung, der, wie schon betont, auch in freier malerischer Komposition seinen Ausdruck fand. Hier knüpften die Caracci an und sie und ihre Schüler schufen ganz ähnlich gedachte und komponierte Gemälde. Wie schon bei Correggio fehlen auch bei den Bolognesen in keinem Altargemälde Figuren, welche durch Handbewegung oder Blick ausdrücklich eine Vermittlung zwischen dem Beschauer und der Gottheit herstellen. Wie in der Baukunst war die stille und vornehme Zurückhaltung, welche den Gläubigen freiwillig nahen ließ, lebhafter Anlockung gewichen. (Meist Jugendbilder; Ludovico: Galerien zu Bologna und Venedig; Agostino: Galerie zu Parma; Annibale: Galerien zu Dresden und Bologna; Domenichino: Brera zu Mailand.) Aber man blieb nicht dabei stehen, sondern schritt auf diesem Wege zu visionenartigen Darstellungen vor. Schon in Raphaels späterem Schaffen hatte das Visionäre eine Stelle gefunden. In der sogenannten Madonna di Foligno bereitet es sich vor. Als Vision ist dann die Erscheinung des himmlischen Reiters auf der Vertreibung des Heliodor gedacht, Attila wird auf dem gegenüberliegenden Bilde durch die Vision der beiden Apostelfürsten zur Umkehr bewogen, in der Sixtinischen Madonna hat das Visionäre den denkbar höchsten und einen ganz reinen, für jeden annehmbaren künstlerischen Ausdruck gefunden. Auch in der Transfiguration wirkt die obere Hälfte des Bildes wie eine Vision. Aus der Naivetät gegen den bewußt visionären Charakter schreiten die Kuppelmalereien Correggios vor, bis dann die späteren Altarbilder der Bolognesen und nach ihnen ungezählte andere in eine untere irdische oder

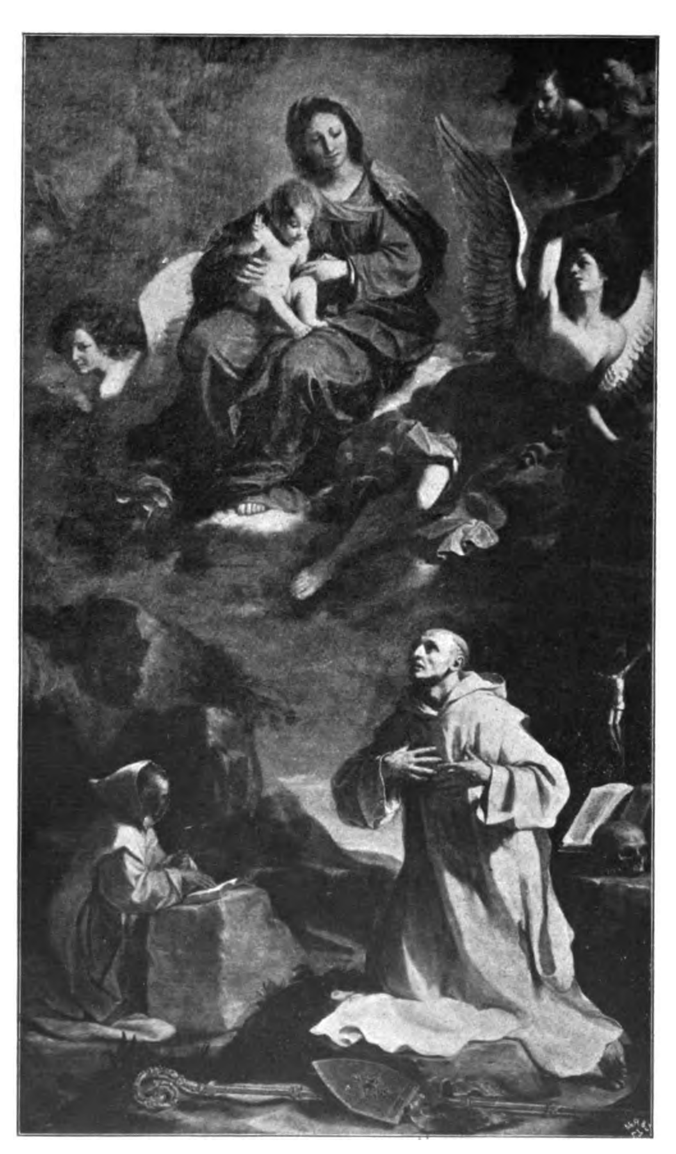


Abb. 31. Guercino: Die Madonna erscheint dem betenden hl. Bruno. Bologna, Pinakothek. (Zu Seite 57.)



der Erde nähere und eine obere Hälfte mit einer himmlischen Glorie zerfallen, die aufs reichste mit Engeln ausstaffiert wird. Überhaupt spielen die Engel nach Correggios Vorgang in der Kunst eine große Rolle. Die Entwicklung aus der Santa Conversazione können wir schon auf venezianischem Boden beobachten, Tizians Madonna von S. Niccolò dei Frari in der vatikanischen Galerie ist das erste derartige Bild, wie überhaupt die späteren Werke Tizians manches Dokument des Restaurationszeitalters enthalten. (Ludovico: die Madonna erscheint dem heiligen Hyacinthus, Louvre; Annibale: Sie erscheint dem Lukas und der Katharina, Louvre; Guido: die Madonna oben in Wolken, unten die Einsiedler Paulus und Antonius, Berlin, unten zwei Apostel, Vatikan; Domenichino: die Madonna reicht dem heiligen Franz das Christuskind, S. Maria della Vittoria, Rom; Guercino: die Madonna erscheint dem betenden heiligen Bruno, Bologna, Pinakothek (Abb. 31); unten Heilige, oben die Madonna in Wolken, Louvre; visionären Charakters auch das Bild in Brüssel, auf welchem ein vornehmer Jüngling von seinen Schutzheiligen der Madonna empfohlen wird.) Mit Vorliebe wurden die himmlichen Glorien in Verbindung gebracht mit der Darstellung von Martyrien auf der untern Bildhälfte (Ludovico: Ursula in Bologna, Mantua und Imola; Domenichino: das schon erwähnte Rosenkranzbild und Agnes, Bologna, Pinakothek; Guercino: Petronilla, Kapitol), wodurch in nicht unpoetischer Weise an die Erhebung aus dem Leiden zum himmlischen Lohn erinnert wird. Damit in Zusammenhang steht die Vorliebe, welcher sich jetzt die Himmelfahrt der Maria als Darstellungsgegenstand erfreut. Fast alle Künstler haben sie und zwar wiederholt gemalt (Agostino: Pinakothek zu Bologna; Annibale: ebenda, in Dresden und in S. Maria del Popolo zu Rom; Guido: S. Ambrogio zu Genua und in München; Domenichino: Deckenbild in S. Maria in Trastevere; Guercino: Petersburg). Der Aufnahme der Maria entspricht diejenige des Dominikus in den Himmel (Fresko in der Apsiswölbung einer Kapelle von S. Domenico zu Bologna von Guido). Als Heiliger, an welchem die Ekstase besonders dargestellt werden kann, ist Franz von Assisi beliebt (Ludovico: Bologna; Agostino: Wien und Madrid; Domenichino: Stigmatisation, S. Maria della Concezione, Rom).

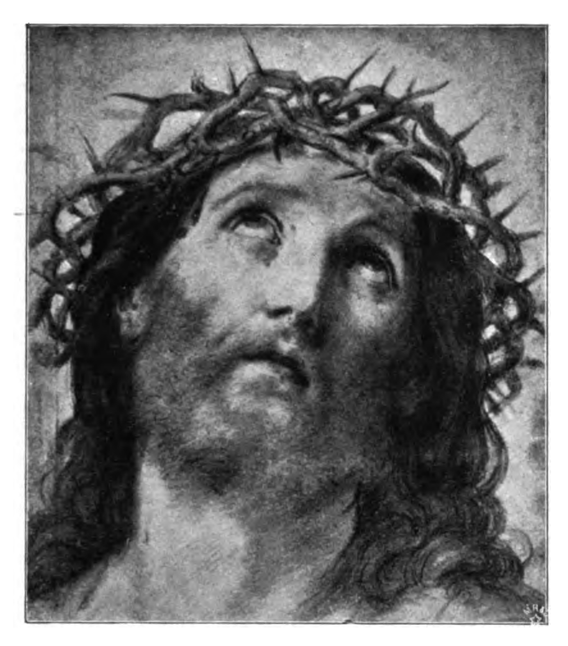


Abb. 32. Guido Reni: Dornengekrönter Christuskopf. Zeichnung. Bologna, Pinakothek. (Zu Seite 60.)

Wirken so schon die Kuppelglorien Correggios im Tafelbild nach, um wie viel mehr an den gleichen architektonischen Orten. Die meisten Bolognesen schufen für dergleichen Aufgaben jedoch zu schwerfällig, so blieb denn die unmittelbare Nachfolge auf diesem Gebiet hauptsächlich dem Lanfranco vorbehalten mit seinem überaus leicht produzierenden Talent. Er erwies sich dabei als außerordentlich geschickter Dekorator, der die Prinzipien Correggios noch zu größerer Keckheit steigerte und dabei höchst flüchtig und oberflächlich verfuhr. Zahlreiche Kuppel- und Deckengemälde hat er in Rom und Neapel geschaffen, auch viele Altarbilder mit großem dekorativem Zug gemalt.

Wie sich in den erwähnten Tafelgemälden eine freie, von dem Hergebrachten abweichende Verwendung der kirchlichen Bildmotive zeigt, so bleibt man auch in den erzählenden Darstellungen nicht wie früher bei der Bibel und der Legende stehen, sondern spinnt die überlieferten Erzählungen selbständig weiter. So läßt Ludovico Christus die Bewohner der Vorhölle vor Maria bringen (Corpus Christi-Kirche zu Bologna), Petrus mit den andern Aposteln vor der Madonna den Tod Christi beklagen (Dom zu Bologna) und ihren Leichnam zu Grabe tragen (Galerie zu Parma). Guido läßt den heiligen Andreas auf dem Gang zur

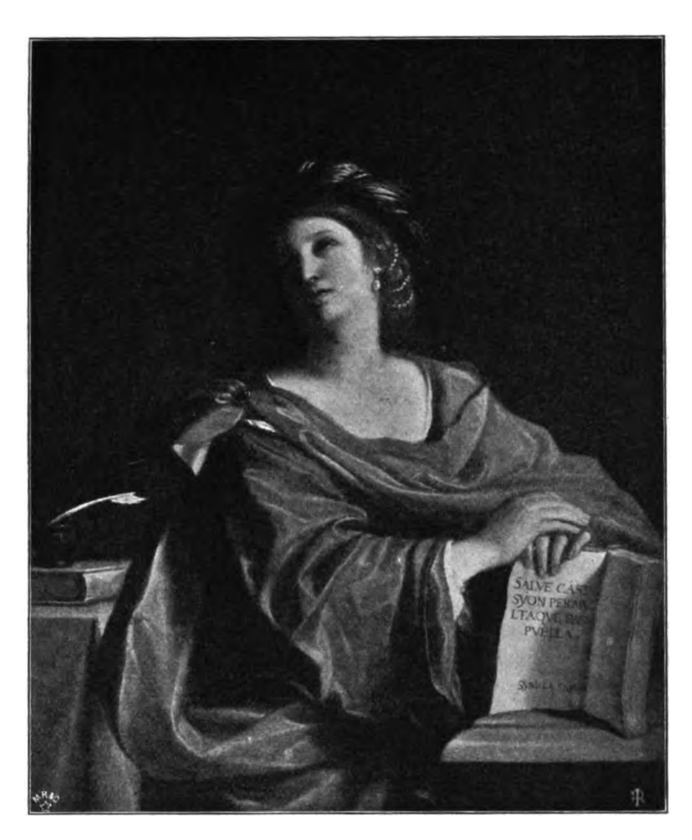


Abb. 33. Guercino: Samische Sibylle. Florenz, Uffizien.
Nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz. (Zu Seite 60.)

Richtstätte beim ersten Anblick des Kreuzes, an dem er sterben soll, anbetend niederknieen (S. Gregorio magno zu Rom. Ebenda ein Konkurrenzbild von Domenichino mit der Marter desselben Heiligen). In welcher Weise man der Heiligenlegende menschlich ergreifende Züge abzugewinnen suchte, zeigen die beiden berühmten Bilder mit der letzten Kommunion des heiligen Hieronymus, das eine von Agostino in der Pinakothek zu Bologna, das andere, weit großartigere von Domenichino in der vatikanischen Galerie. Trotz der naturalistischen Schilderung des fast nackten sterbenden Greises, der am Altar kniend gehalten werden muß, um die Hostie zu empfangen, geht ein heroischer Zug durch das Gemälde. Es ist ein treffliches Zeugnis dafür, welch eminentes Können der Schule noch innewohnt. Letzteres offenbart von der rein technischen Seite auch der Almosen spendende heilige Rochus inmitten einer großen Volksmenge von Annibale (Dresden), aber es fehlt diesem Bild ganz das Weihevolle, welches es über eine gewöhnliche Volksszene erheben müßte.

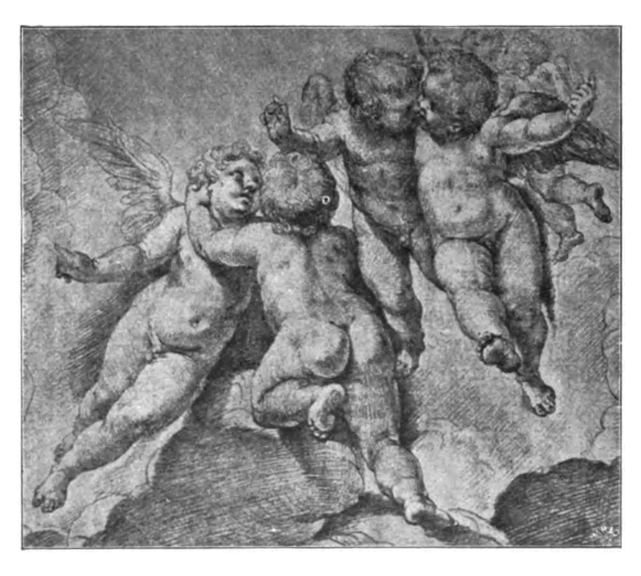


Abb. 34. Guido Reni: Teil eines Engelreigens.
Rötelzeichnung im Besitz des Herzogs von Devonshire in Chatsworth.
(Zu Seite 61.)

Wie die kirchliche Architektur ging auch die kirchliche Malerei darauf aus, den Menschen in einen erregten Zustand zu versetzen, in welchem er leicht empfänglich ist für die Tröstungen der Religion. Daher die häufigen Marterbilder, zu denen auch der bethlehemitische Kindermord zu rechnen ist, daher rührende Szenen wie die letzte Kommunion des heiligen Hiero-



Abb. 85. Annibale Caracci: Landschaft. Galerie Doria. Rom. (Zu Seite 63.)

nymus; aus demselben Grunde wurden auch die Pietà, d. h. die Klage der Gottesmutter und der Engel an der Leiche Christi, und die Grablegung des Herrn zu Lieblingsgegenständen der Malerei. Von Annibale giebt es z. B. nicht weniger als sechs große Darstellungen der Pietà, und Ludovico hat ebenso viele Grablegungen gemalt. Der Thränenreichtum solcher Bilder ist sehr groß. Geradezu ins Rührselige und Weinerliche wurde das gesteigert durch die Halbfiguren und Köpfe des dornengekrönten Schmerzensmannes (Ecce homo), der



Abb. 86. Michelangelo da Caravaggio: Lautenspielerin. Petersburg, Ermitage. (Zu Seite 64.)

Schmerzensmutter, der büßenden Magdalena; widerlich ist der greinende reuige Petrus. Namentlich Guido ist in solchen Bildern kleineren Formats, welche sich leicht verkauften, sehr fruchtbar gewesen. Das Vorbild ist für den Schmerzensmann, wie auch für die thränenreiche Pietà wieder Correggio (London und Parma). Die Christusköpfe Guidos erfreuen sich ihres Ruhmes insofern nicht ganz ohne Verdienst, als einige von ihnen ein außerordentliches künstlerisches Können und viel Schönheitssinn verraten, ohne daß sie wie andere durch allzu große affektierte Süßlichkeit und Sentimentalität ungenießbar werden (Abb. 32). Den büßenden Magdalenen der Bolognesen wird immer der Vergleich mit dem herrlichen Weibe Tizians im Pittipalast im Wege stehen; selbst die besten erscheinen ihr gegenüber schwächlich und geziert. Es giebt kaum ein schlagenderes Beispiel für den Unterschied zwischen der Auffassung im Renaissance- und Restaurationszeitalter als die Figur dieser Büßenden. Tizians Magdalena ist so ganz und voll von Lebensglut durchdrungen, daß sie eigentlich nicht recht einsieht, was sie bereuen soll. Tizian hat auch in seinem späteren Lebensalter die Wendung des Zeitgeschmackes nur äußerlich mitgemacht trotz seiner Ecce Homo- und Mater Dolorosa-Köpfe und der in Thränen schwimmenden Magdalena in Petersburg; alle diese Bilder sind nicht mit dem Herzen gemalt und daher nicht besonders gut ausgefallen. Den Bolognesen dagegen ist der Thränengehalt der Magdalena-Bilder zu einer Hauptsache geworden, neben der nur noch gleichwertig die Aufgabe steht, die Sünderin möglichst reizend und verführerisch zu schildern, denn auch an Babylon soll erinnert werden, über welches der Weg nach Jerusalem allemal am sichersten führt. Zur Erhöhung des packenden Reizes wird die büßende Sünderin oft noch als halbes Kind gebildet. — Diesen Halbfigurenbildern reihen sich andere an. Der Geschmack dafür ist den Venezianern entlehnt, aber nicht mehr vollsaftiges Dasein soll darin dargestellt werden, sondern meistens irgend eine pathetische Anregung, besonders Sehnsucht. Danach wird die Auswahl getroffen. Die Sehnsucht verkörpern möglichst schmachtend der jugendliche Täufer, die Sibyllen (Abb. 33), die Evangelisten, das Schwelgen in der Musik die heilige Cäcilia. An Salome mit dem Haupt des Täufers reizt das pikant Cocottenhafte; auch die Heldin Judith wird im Gegensatz zur biblischen Erzählung so aufgefaßt.

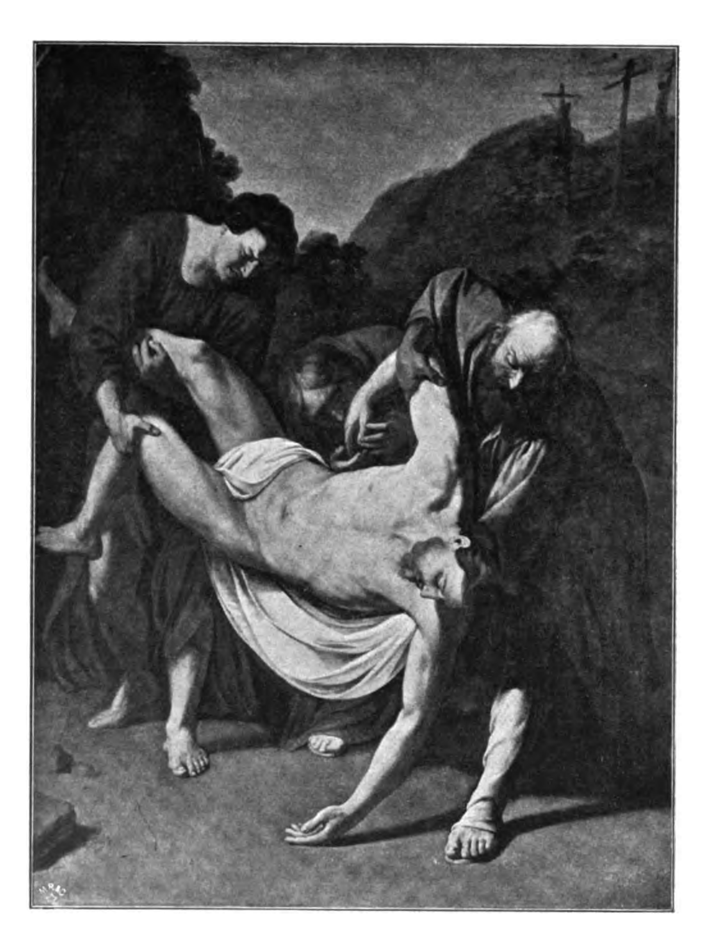


Abb. 37. Michelangelo da Caravaggio: Grablegung Christi.
Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 65.)

Den Übergang von den religiösen zu den weltlichen Darstellungen bilden die alttestamentlichen, die aber nicht sehr häufig vorkommen. Am meisten ist auf diesem Gebiet noch Guercino thätig gewesen, der dabei die Vorgänge gern in Halbfiguren erzählt. Auffällig ist es, wie wenige Bildnisse von den Bolognesen gemalt sind. Eine allgemeine Abneigung der Kunstgönner dagegen, etwa im Zusammenhang mit der Unterdrückung des persönlichen Elementes durch die kirchliche Restauration, kann kaum daran schuld sein, da doch van Dyck und Sustermans von Antwerpen (1597—1681), der sein Leben in Florenz zubrachte, darin viele Aufträge fanden. Das berühmteste Bildnis der ganzen Schule ist das angebliche der Beatrice Cenci von Guido im Palazzo Barberini zu Rom. Wahrscheinlich ist es erst nach der Hinrichtung des unglücklichen Mädchens gemalt, wenn es diese überhaupt darstellt; so naturalistisch die Bolognesen in den Idealfiguren sind, so typisch ist hier der Künstler in der Auffassung einer unschuldig Leidenden. Das von diesen Malern am meisten gepflegte Gebiet ist neben dem Religiösen im Anschluß an die Renaissance das der Antike. Mehrere der Hauptfreskenwerke der Schule gehören ihm an, und namentlich Guido mit seiner idealeren Kunstform hat sich darauf geworfen. Aber auch die anderen Künstler dämmen diesem Stoff gegenüber ihren Naturalismus ein und suchen sich der antiken Kunstform zu nähern. Die Lieblingsgestalten sind dieselben, welche das hellenistische Zeitalter der Antike bevorzugte: der Kreis des Apoll und der Diana, des Bacchus, der Aphrodite und des Eros. Die Schindung des Marsyas durch Apollo von Guido (München), reizt durch den Gegensatz des edel gebildeten Gottes und des halbtierischen Waldmenschen, zugleich regt der Gegenstand auf wie die christlichen Marterbilder. Der Diana und ihrem Jagdzug ist das Hauptwerk des Domenichino auf diesem Gebiet (Villa Borghese, Rom) gewidmet. Trotz einer gewissen Härte in Zeichnung und Farbe voller erfreulicher Frische. Dazu kommen Raubszenen, die wegen ihrer lebhaften körperlichen und seelischen Bewegung beliebt sind, von Guido: Raub der Europa (Petersburg), der Dejanira (Louvre), der Helena (Louvre und Palazzo Spada in Rom). Den antiken Gegenständen verwandt sind die Allegorien der Charitas (Guido: Liechtensteingalerie in Wien; Domenichino, Dresden), des Genius des Ruhmes (Annibale, Dresden). Bei Guercino, der zwei Dezennien länger lebte als die anderen Hauptmeister der Schule, macht sich der vorgeschrittene Zeitgeschmack noch durch Bildmotive aus Dichtern geltend. — Guido zeichnet sich in Anknüpfung an Correggio auch besonders durch die Darstellung von Kindern aus; aber seine Kinder sind frischer, gesund-fröhlicher und unschuldiger als die des älteren Meisters (Rötelzeichnung eines Reigens in Wolken spielender und sich küssender Putti beim Herzog von Devonshire in Chatsworth; Abb. 34). Man liebte es im Sinne des hellenistischen Zeitalters viele Gestalten, auch religiöse, oft in ungehöriger Weise ins Jugendlichkindliche herabzudrücken. — Die Vorliebe für Akte greift auch auf das religiöse Gebiet über. Besonders von Guido ist der jugendliche Heilige Sebastian als derartige Figur in schöner Bewegung häufig gemalt worden (Madrid, Louvre, Kapitol, Bologna). Aus fleißigen Aktstudien ist sein berühmter mit enganliegender Rüstung bekleideter heiliger Michael in S. Maria della Concezione zu Rom hervorgegangen. — Die genannten Profandarstellungen zeichnen sich meistens durch edle Auffassung aus, vielfach aber gingen die Bolognesen auch auf sinnliche Wirkung aus wie ihr Vorbild Correggio, ohne daß sie dabei dessen versöhnende poetische Auffassung zu wahren vermochten. Namentlich bei Kupferstichen ist Agostino im Lasciven sehr weit gegangen. In dieser Richtung wird auch Susanna im Bade von den beiden Alten überrascht aufgefaßt

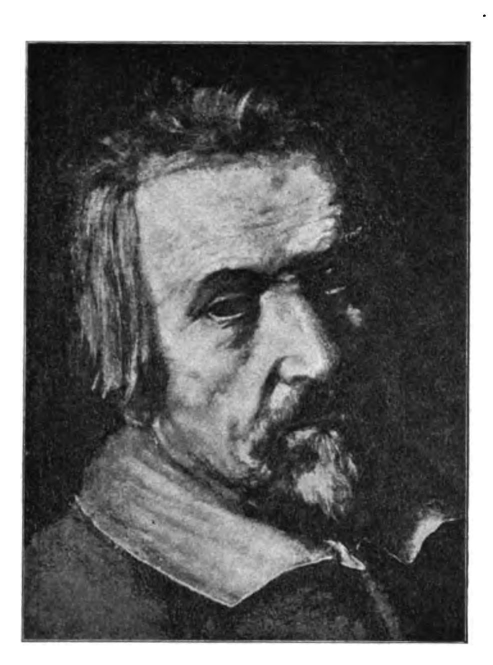


Abb. 38. Michelangelo da Caravaggio: Kopf des Selbstbildnisses. In den Uffizien zu Florenz. (Zu Seite 65.)

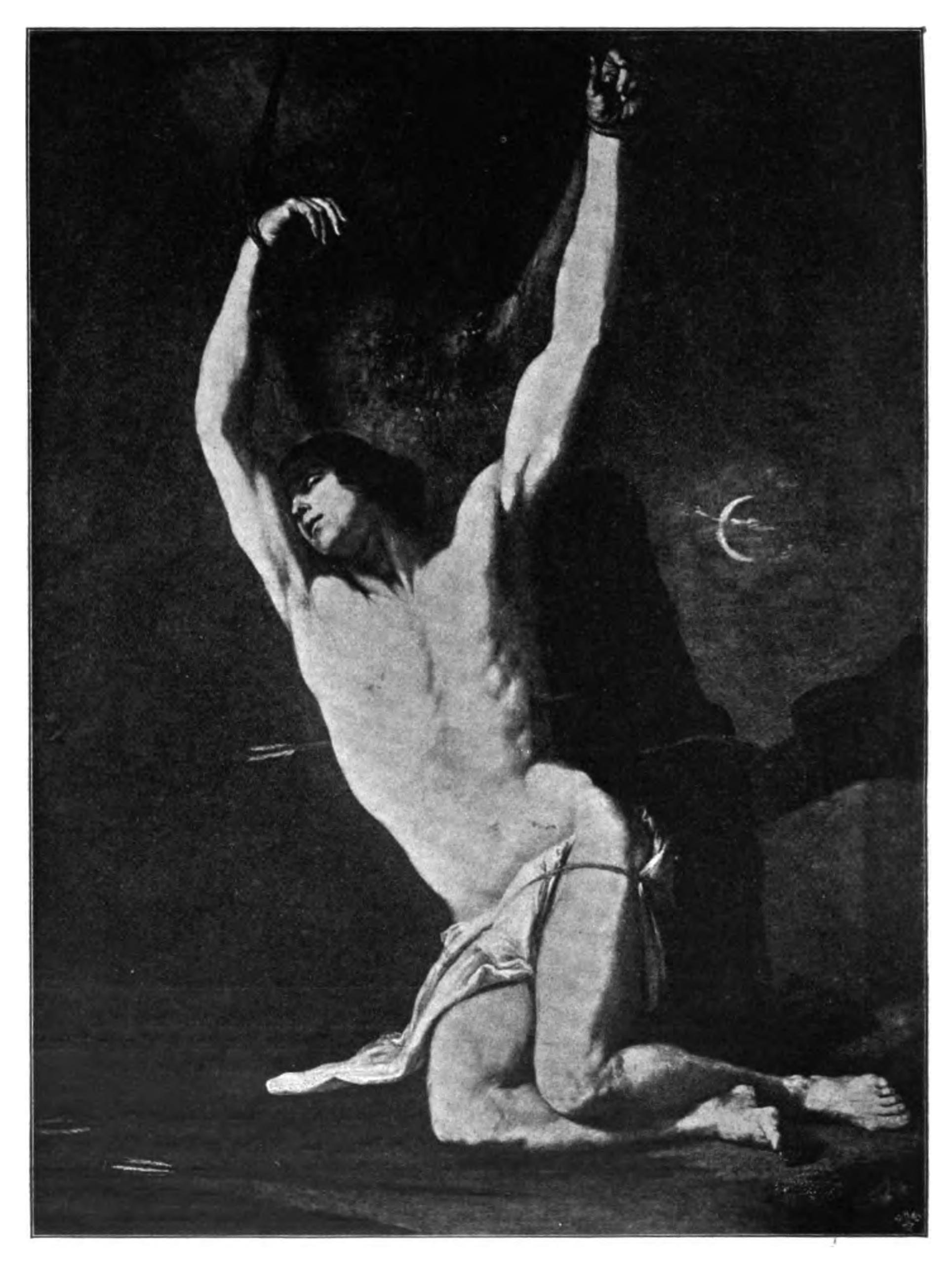


Abb. 39. Ribera: Der heilige Sebastian.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 67.)

(besonders Domenichino in München, wo ein pikanter Gegensatz zwischen dem üppigen Körper und dem kindlichen Gesicht der Überfallenen erstrebt wird). Noch weiter wagt man sich in der Darstellung des trunkenen Lot mit seinen beiden Töchtern vor (Guercino, Dresden). Der haut goût, der die ganze künstlerische Produktion der Schule durchzieht, macht sich hierin noch ganz besonders geltend.

Eine hervorragende künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung hat sich die Bologneser Akademie durch ihre Landschaften erworben. Von Agostino giebt es eine vortreffliche kleine

Landschaft im Palazzo Pitti zu Florenz, landschaftliche Fresken hat Domenichino für die Villa Ludovisi geschaffen und eine Anzahl kleiner Landschaftsbilder von ihm enthalten mehrere Galerien. Aber der eigentliche Landschaftsmaler ist doch Annibale, von ihm befinden sich derartige Werke im Palazzo Doria zu Rom, in Madrid, Petersburg, Berlin, London und namentlich im Louvre und in der Sammlung des Herzogs von Aumale in Chantilly. Annibale ist in Italien der erste, welcher die Landschaft gleichberechtigt neben das Figurenbild stellt, obgleich auch er noch selten von biblischer oder mythologischer Staffage absieht (Abb. 35). Angeregt ist er dabei zweifellos durch die Venezianer, namentlich durch Giorgione und Tizian, bei denen die Landschaft schon eine sehr große Rolle spielt. Die landschaftlichen Handzeichnungen der ganzen Schule erinnern in der Art der Ausführung stark an Tizian und diesem großen Meister kommt Annibale bei seinen besten Landschaften in der Größe der Anschauung, in der Kraft und Energie des Ausdrucks wirklich nahe; auch im Reichtum und in der satten Glut der Farbe bleibt er zuweilen nicht allzu weit hinter ihm zurück, jedoch fehlt noch, wie auch bei den Venezianern, das intimere Leben der Vegetation und der Atmosphäre, das erst durch die Niederländer entdeckt werden sollte.



Abb. 40. Giuseppe Ribera: Die büßende Magdalena. Teil des Gemäldes in der Kgl. Galerie zu Dresden. Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 67.)

Während die Bolognesen durch den Eklektizismus in ihrer natürlichen Entwicklung vielfach gehemmt wurden, konnte der Vertreter des reinen Naturalismus, Michelangelo Merisi, nach seinem Geburtsort gewöhnlich Caravaggio genannt (1569—1609), die Sonderart seines Talentes viel ungehinderter entfalten. Er ist als Persönlichkeit weit mehr ausgeprägt als einer der Caracci, und er ist, trotzdem er wegen seines unsteten Wanderlebens kaum eigentliche Schüler hatte, doch von nachhaltigem Einfluß auf die spätere Kunst gewesen, während bei den Caracci mehr ihr Prinzip als ihr persönliches Schaffen nachwirkte. Die Kenntnis seines Lebens, beziehungsweise seines Charakters ist bei Caravaggio viel wichtiger als bei den Bolognesen, denn seine Kunst erscheint durchaus als Ausfluß seines Wesens. Er war von ungestümem Temperament, jäh aufbrausend und leicht zu Gewaltthaten geneigt. Sein häufiger Ortswechsel, erst kürzere Zeit in Mailand und Venedig, dann eine Reihe von Jahren bis 1606 in Rom, schließlich Neapel, Malta, Sizilien und wieder Neapel hatten als Ursache beständige Streitigkeiten mit Behörden und Privaten; in Rom und vielleicht auch in anderen Orten hatte er sogar Blutschuld auf sich geladen. Seinen Bildern nach zu urteilen, hat sich diese Charakteranlage in den späteren Lebensjahren mehr ausgebildet.

In seiner Jugend befleißigte er sich trotz energischer und möglichst unmittelbarer stofflicher Wiedergabe der Natur noch eines hellen, freundlichen, von den Venezianern erlernten Goldtones und liebte idyllische Motive (Lautenspielerin, Wien, Liechtensteingalerie und Ermitage, Petersburg, Abb. 36). Aber auch schon als scharfer Sittenschilderer zeigt er sich in der Wahr-

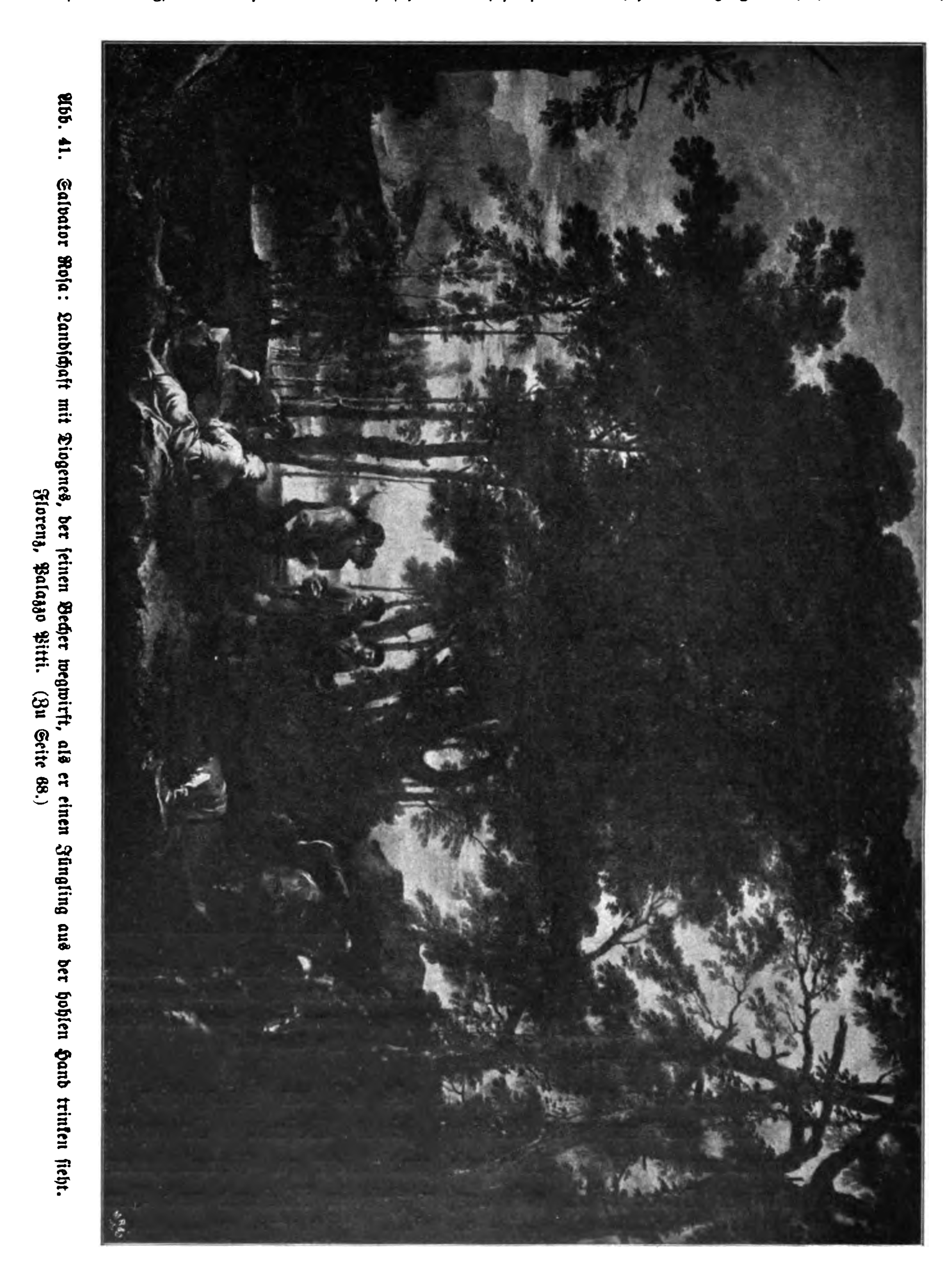


Abb. 41. Salvator Rosa: Landschaft mit Diogenes, der seinen Becher wegwirft, als er einen Jüngling aus der hohlen Hand trinken sieht. Florenz, Palazzo Pitti. (Zu Seite 68.)

sagerin, die einen lüsternen Blick auf ihren jungen Kunden wirft (Rom, Kapitol); in den „Falschen Spielern" (ehemals in der Galerie Sciarra, Rom) weiß er die Gauner, welche den unerfahrenen Jüngling betrügen, vortrefflich zu charakterisieren. Seine schöpferische Originalität zeigt sich in diesen Gemälden besonders dadurch, daß er mit ihnen das moderne Sittenbild begründete. Allmählich aber drängt ihn sein Temperament weiter vor, die mehr auf den Ton

ausgehende Malerei genügt ihm nicht mehr, und er ließ in seinen Bildern ein scharfes einseitiges Licht herrschen, das einen schroffen Gegensatz zu den dunklen Schatten bildet, so daß eine Art von Kellerlicht entsteht. Sein Verhältnis zur Natur hatte von Anfang an Ähnlichkeit mit dem der Caracci, und alles was in dieser Beziehung über die Bolognesen gesagt worden ist, kann auch auf ihn angewendet werden, nur daß das meiste bei ihm gesteigert ist. Möge er aber auch noch so naturalistisch sein, es bleibt immer bei einer mehr äußeren und allgemeinen Wiedergabe der Natur, die intimere Naturbeobachtung der Niederländer ist ihm noch fremd, ebenso wie den Bolognesen, bei denen man sie aber weniger vermißt, weil sie sich bestrebten, den Naturalismus mit idealerer Form zu verbinden. Caravaggios Wiedergabe der Natur bekommt allmählich etwas Brutales und Rohes, und in der Profanierung der heiligen Gestalten und religiösen Vorgänge geht er noch viel weiter, so daß es nicht Wunder nehmen kann, daß die Geistlichkeit seine Altarbilder mehrfach zurückwies. Matthäus z. B., der wie die Apostel und Heiligen überhaupt mit Vorliebe als Glatzkopf mit runzligem Gesicht aufgefaßt ist, hat bei der Erscheinung des Engels, der ihm die Hand zur Niederschrift seines Evangeliums führt, als einzige Empfindung Gruseln über das wunderbare Ereignis (Berlin, Museum; die zugehörigen Legendenbilder noch an Ort und Stelle in S. Luigi dei Francesi, Rom). Beim Tod der Maria sieht man der gewaltsamen Stellung der Leiche den vorausgegangenen Todeskampf an (Louvre). Daß dem Künstler aber doch gewaltige Empfindung innewohnte, bezeugt seine Grablegung Christi im Vatikan mit ihrem Ausdruck wuchtigen Schmerzes. Ein geschmackloses Mittel zur Rührung enthält das Gemälde gleichen Gegenstandes in Berlin, indem die Leiche am Kopfende von einem schwachen Alten getragen wird, der sie herabhängen läßt, so daß der eine Arm nachschleift (Abb. 37). Auch malte Caravaggio in seiner zweiten Epoche noch vielfach Sittenbilder, unter denen die musikalischen Unterhaltungen eine besondere Rolle spielen. Das Motiv der Falschspieler hat er noch einmal in der düsteren Beleuchtung der späteren Zeit doppelt wirksam, wiederholt (Dresden). Weit mehr als die Bolognesen ist er im Bildnis thätig gewesen, worauf ihn sein Naturalismus hinweisen mußte (Malteser Großmeister Alof de Vignacourt, Louvre, mehrere Selbstbildnisse, darunter das in den Uffizien, Abb. 38, andere Bildnisse in Berlin und England). Die Menschenbeobachtung bleibt jedoch bei aller Energie der Auffassung eine mehr äußerliche wie sein ganzer Naturalismus. Die seelische Vertiefung des naturalistischen Bildnisses sollte den Niederländern vorbehalten bleiben.



Abb. 42. Christofano Allori: Judith mit dem Haupte des Holofernes. Florenz, Palazzo Pitti.
Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 69.)



Abb. 48. Carlo Dolci: Heil. Maria Magdalena. Florenz, Uffizien. Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 69.)

Wie der Eklektizismus der Caracci, so trug auch der Naturalismus eines Caravaggio erst in der zweiten Generation die rechten Früchte, weil das Prinzip mehr zurücktrat und der Individualität größere Freiheit gestattete. Schon Caravaggio war selbst den Bolognesen der zweiten Generation an Originalität überlegen gewesen, und auf dem von ihm gelegten Grunde erstand nun ein Künstler von so eigenartiger Bedeutung und Persönlichkeit, daß er fast den Renaissancemeistern gleich zu setzen ist, Jusepe de Ribera, wegen seiner spanischen Herkunft Spagnoletto genannt (1588 bis 1656). Dieser Künstler war nicht eigentlich Caravaggios Schüler, sondern er vertrat nur den gleichen Grundsatz des Naturalismus, der auch schon in seiner spanischen Heimat Valencia bekannt war. Er hat, ehe er sich in seinem damals zu Spanien gehörenden Hauptwohnsitz Neapel fest niederließ, ganz Italien bereist und auf Grund umfassender Studien seine persönliche Kunstauffassung entwickelt. Dabei war ihm seine nicht italische Nationalität von Vorteil, um so freier stand er den Vorbildern gegenüber, um so selbständiger konnte er sich entwickeln. Riberas Kunst ist durchaus nur im Zusammenhang mit Italien denkbar, und doch ist er in seinem Wesen soweit Spanier geblieben, daß er ebenso gut zur spanischen Kunstgeschichte gerechnet werden könnte. Er hat das Epigonenhafte seiner italienischen Zeitgenossen überwunden und seine Werke gehören wie diejenigen der gleichzeitigen spanischen Maler zum klassischen Ausdruck des spanischen National-Kunstgeistes, die Mehrzahl seiner Bilder hat er auch für sein eigentliches Vaterland geschaffen.

Am besten kann man Ribera im Pradomuseum zu Madrid, welches mehr als ein halbes Hundert seiner Gemälde besitzt, und in den deutschen Galerien studieren. Von vielen Bildern giebt es mehrere Wiederholungen, und dann ist fast immer das Madrider Exemplar als das eigentliche Original und die anderen sind als Werkstattarbeiten anzusehen. Seine Stoffe sind meistens religiöser Art in der für die Zeit charakteristischen Auffassung, die wir bei den Bolognesen kennen gelernt haben, aber doch mit größerer Hinneigung zum Schwärmerisch-Mystischen

und Fanatischen, Elemente, die wir in der eigentlich spanischen Kunst wiederfinden werden. Unter den Einzelfiguren hat Ribera besonders oft die Heiligen Hieronymus und Sebastian gemalt. Nur noch wenige dieser Bilder befinden sich in Kirchen (Neapel, Dom und S. Martino; Salamanca, Augustinerkirche). Selten hat er sich auf das mythologische Gebiet gewagt, und auch da wird er seinem Naturalismus nicht untreu, wie der aufgeschwemmte trunkene Silen mit den bäurischen Faunen (Neapel) und die Martern des Prometheus und Ixion (Madrid) beweisen. — Sein Naturalismus ist weniger äußerlich und weniger nüchtern als der Caravaggios, er versteht es viel besser ihn mit warmer seelischer Auffassung zu verbinden und seine Figuren als Charaktere wirklich durchzufühlen. Er ist der einzige im 17. Jahrhundert in Italien arbeitende Künstler, welcher sich im Kolorit bis zur Höhe der Venezianer des 16. Jahrhunderts erhebt, aber auch hier ist er ganz selbständig, indem er der festlichen Pracht jener das düstere Feuer seiner Farbe entgegenstellt und sich damit wie durch einen gewissen grausamen Zug in manchen Bildern als ein Sohn des Volkes der Inquisition und der Auto da fé dokumentiert. Aus diesen Gründen sind viele seiner Bilder so wunderbar ergreifend. Den körperlichen Schmerz im nackten männlich kräftigen Leibe und die Roheit der Henker hat er in der berühmten Marter des heiligen Bartholomäus (Madrid, mehrfach wiederholt), seelischen Schmerz vor allem in der Kreuzabnahme in S. Martino zu Neapel meisterhaft geschildert. Manche seiner Bilder werden durch poetische und wohlthuende seelische Auffassung verklärt, und damit verbindet sich dann Schönheit der Form und Farbe. So ist die Leiche des heiligen Sebastian am Fuß des Baumes, wo der tödliche Pfeilschuß ihn getroffen, niedergebrochen; er hängt nur noch an den festgebundenen Händen, einsam in schweigender Nacht, die durch die schmale Mondsichel nur spärlich erhellt wird; auf dem schönen Antlitz ruht der Frieden des Todes; der herrliche Akt leuchtet im warmen Goldton (Berlin, Abb. 39). Wie dieses Bild, so ist auch die büßende Magdalena (Dresden, Abb. 40) von feinster malerischer Behandlung; rührend ist der kindlich unschuldige Blick, mit dem sie mehr andächtig betend als reuevoll emporschaut. Eine wahre Leidenschaft scheint Ribera für die edelste Aufgabe der Kunst, den nackten menschlichen Körper, besessen zu haben, immer wieder hat er ihn durch alle Altersstufen von der blühenden Jugend bis zum sehnigen Alter gemalt; außer den bereits angeführten sind noch besonders die



Abb. 44. Bernardo Strozzi, genannt il Capuccino: Köchin. Genua, Galleria Brignole-Sale.
Nach einer Photographie von A. Noack in Genua. (Zu Seite 69.)

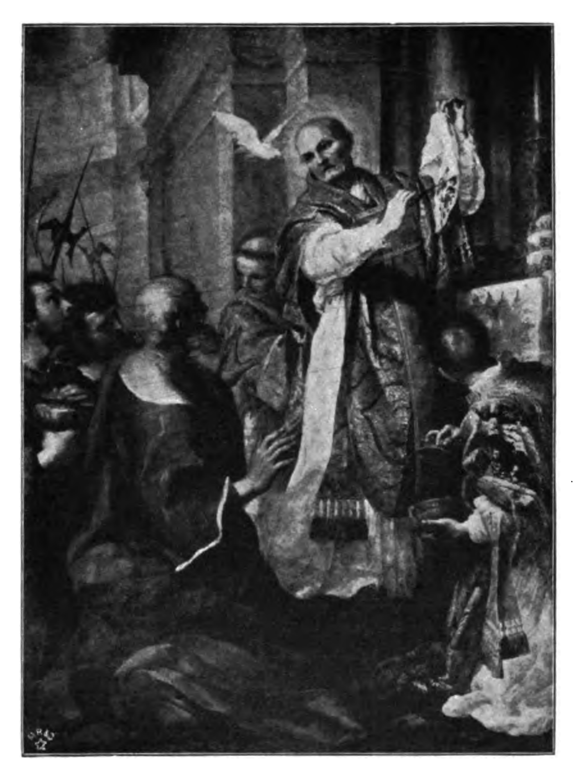


Abb. 45. Andrea Sacchi. Die Messe des heil. Gregor.
Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 70.)

Martyrien der Heiligen Lorenz (Vatikan und Dresden) und Andreas (München) zu nennen. Auch eine Anzahl schöner Radierungen hat er geschaffen. Vor allem übertrifft Ribera die gleichzeitigen Italiener durch den breiten und sicheren Vortrag und durch die innere Größe, durch die er zu einem der ersten Künstler seines Volkes erhoben wird.

Was uns zwingt, Ribera zur italienischen und nicht zur spanischen Kunstgeschichte zu rechnen, ist außer seinen Studien an früheren italienischen Meistern, daß er noch mehr als Caravaggio das Schicksal der späteren Malerei Neapels bestimmt hat. Wenn die dortigen Künstler allerdings auch den Einfluß anderer italienischer Schulen, z. B. der Bolognesen erfuhren, so bleibt die Grundstimmung ihrer Bilder doch meistens das düstere Element, welches sich bei jenen beiden Meistern findet. Wir übergehen Maler wie Massimo Stanzoni, Fra Mattia Preti, genannt il Cavalier Calabrese und andere, trotzdem sie nicht unbedeutende Talente waren, weil sie der Kunstentwicklung nichts Neues zuführten, und heben nur einen Enkelschüler Riberas heraus, einen auch als Musiker und Dichter hochbegabten Mann, der in Neapel geboren und ausgebildet, später in Rom und eine Zeit lang in Florenz ein glänzendes Leben führte und der Mittelpunkt eines geistig angeregten Kreises war, Salvator Rosa (1615—1673).

Die Eigenart seiner Kunst und seinen hohen Ruhm als Landschaftsmaler (Abb. 41 verdankt er dem Umstande, daß er anfangs als Autodidakt die süditalischen Gebirge und Küsten durchstreifte und wiedergab, ehe er Falcones Schüler wurde und dessen Schlachtenmalerei weiterbildete. Naturalistisch aber sind in seinen Landschaften doch nur die Einzelheiten, das Ganze ist phantastisch komponiert und von einer Romantik belebt, die in der Staffage von Jägern, Kriegern und Räubern ihren passenden Ausdruck findet. Auch das Kolorit entspricht nicht dem Farbenreichtum des Südens, sondern ein bräunlicher oder graugelber Ton hält die Wirkung der Lokalfarben nieder, und das energische Licht muß gegen Dünste und Staub kämpfen. So kommen Landschaften von großer, oft ungestümer Kraft und ergreifendem poetischen Gehalt zustande. Vielfach, namentlich in den Schlachtenbildern, sind Figuren und Landschaft von gleicher Bedeutung; weniger glücklich ist der Künstler in seinen rein figürlichen Gemälden; dagegen kommen die malerischen Qualitäten seiner Kunst vorzüglich in seinen Radierungen, auch in denen nur mit Figuren, zur Geltung; viele von ihnen hat er nach seinen Gemälden angefertigt.

Am Ende der neapolitanischen Kunstgeschichte steht der virtuose Luca Giordano, wegen seiner fast unglaublichen Schnellmalerei Fapresto genannt (1632—1705), der, zuerst an Ribera und Pietro da Cortona geschult, mit außerordentlichem dekorativem Talent eine interprovinzielle Malweise von sinnlicher Wirkung ausbildete.

Keine der anderen Schulen Italiens vermag sich im 17. Jahrhundert mit denen von Neapel und Bologna zu messen, trotzdem überall noch ein reiches Kunstleben blühte. So mannigfache Unterschiede auch im rein Künstlerischen von der Malerei jener beiden Städte vorhanden sind, so spiegeln doch auch sie den dort in Erscheinung tretenden Kultur- und Kunstgeist wieder.

Zu den bekanntesten Florentinern jener Zeit gehört Cristofano Allori (1577 bis 1621), sein charaktervolles Judithbild im Palazzo Pitti (Abb. 42) hat sich Weltruf erworben. Von Matteo Rosselli (1578—1650) ist namentlich sein Triumph Davids in derselben Galerie berühmt. Carlo Dolci (1616—1686) hat sich besonders durch Bilder mit einzelnen, meistens weiblichen Halbfiguren beliebt gemacht von süßlicher und affektiert-schwärmerischer, gefühlsseliger Auffassung und glatter gefälliger Ausführung (Abb. 43). Ein Dekorationsmaler großen Stils ist der schon bei der Architektur genannte Pietro Berrettini da Cortona. Seine leichte und heitere Weise, seine frische Erzählungskunst machten ihn besonders geeignet zur Ausschmückung von Palästen. Seine Hauptwerke sind die Deckengemälde in den Palästen Pitti zu Florenz und Barberini zu Rom, sowie in der Chiesa nuova zu Rom. — Unter den Oberitalienern ist nur Bernardo Strozzi von Genua, genannt il Capuccino (1581—1644) zu erwähnen, der seine frische Kunstart seinen eifrigen Naturstudien verdankt (Abb. 44). Unter den ersten Kunststädten Italiens muß aber für jene Zeit Rom angeführt werden, wenn auch im anderen Sinne als Bologna und Neapel, denn die ewige Stadt bildete nicht so sehr eine eigene Kunst aus, als daß sie eine lebhafte Anziehungskraft auf die Künstler



Abb. 46. G. B. Salvi da Sassoferrato: Madonna mit Kind und Engeln. Mailand, Brera
Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 70.)

des ganzen Landes, ja ganz Europas bewährte. Viele italienische Künstler haben eine Anzahl ihrer Hauptwerke in oder für Rom geschaffen, französische, niederländische und deutsche Maler haben dort den größten oder einen wesentlichen Teil ihres Lebens zugebracht. Aber auch unter den im engeren Sinne zu Rom gehörenden Malern haben sich zwei zu größerer Bedeutung erhoben und einen Stil hervorgebracht, in welchem sich die stille Größe der ewigen Roma zum letztenmal widerspiegelt. Unter ihnen ist Andrea Sacchi (1598—1661) der originellere, besonders ausgezeichnet durch seinen lockeren, lebendigen Farbenvortrag und sein reizvolles Helldunkel (Abb. 45), während der überaus fruchtbare Carlo Maratta (1625—1713) einen idealistisch eklektischen Stil nach dem Vorbilde Guido Renis anstrebte. Besonders zu erwähnen ist dann noch G. B. Salvi, nach seinem Geburtsort Sassoferrato genannt (1605—1685), der zahlreiche Halbfiguren der Madonna mit dem Kinde voller zarter Empfindung und mit sehr natürlichen Kindergesichtern gemalt hat (Abb. 46). — —



Abb. 47. Pompeo Batoni: Achill unter den Töchtern des Lykomedes von Odysseus erkannt. Florenz, Uffizien.
Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 70.)

Eine eigentliche Rokokoepoche hat Italien wie in den anderen Künsten, so auch in der Malerei nicht gehabt, dazu war die Tradition aus der großen Zeit zu lebendig; sie hatte dem Volk in der Kunst mit Recht ein hohes Selbstgefühl verliehen, welches die sicherste Schutzwehr gegen das Eindringen fremder Einflüsse bildete. So hat denn die italienische Malerei des 18. Jahrhunderts nur vereinzelte französische Rokokoelemente aufzuweisen und trägt in der Hauptsache nach wie vor einen nationalen Stempel.

Auch in dieser Zeit traute man Rom noch die Kraft zu, große Künstler heranzubilden, und aus allen Ländern strömten dort die Maler zusammen. Unter den in Rom wirkenden Italienern ragt aber nur Pompeo Batoni (1708—1787) bedeutsam hervor. Er ist ein Eklektiker wie die Bolognesen, erfährt aber auch Einflüsse vom französischen Rokoko und verkündet bereits den Klassizismus, mit dem die moderne Kunst beginnen sollte, wie er auch mit Winckelmann und Mengs befreundet war. Besonders bezeichnend für seine Kunstart ist das Bild der Uffizien, welches Achill unter den Töchtern des Lykomedes zeigt (Abb. 47). Sein berühmtestes Gemälde ist die büßende Magdalena in Dresden. Die Architekturmalerei, welche im 18. Jahrhundert eine so große Rolle spielt, wurde in Rom eingeführt durch

Gasparo Vanvitelli, eigentlich van Wittel aus Utrecht (1647—1736), der sich an den holländischen Architekturmalern geschult hatte, und durch Giov. Paolo Pannini (etwa 1691 bis 1764) weitergebildet. Ihre eigentliche Höhe aber erreichte sie erst in Venedig unter Antonio da Canale, genannt Canaletto (1697—1768), dessen Ansichten aus Venedig, Rom und London mit Recht außerordentlich geschätzt werden. Er versteht seinen Städteprospekten künstlerisch-landschaftliche Wirkung zu verleihen, wenn er allerdings auch dem Licht

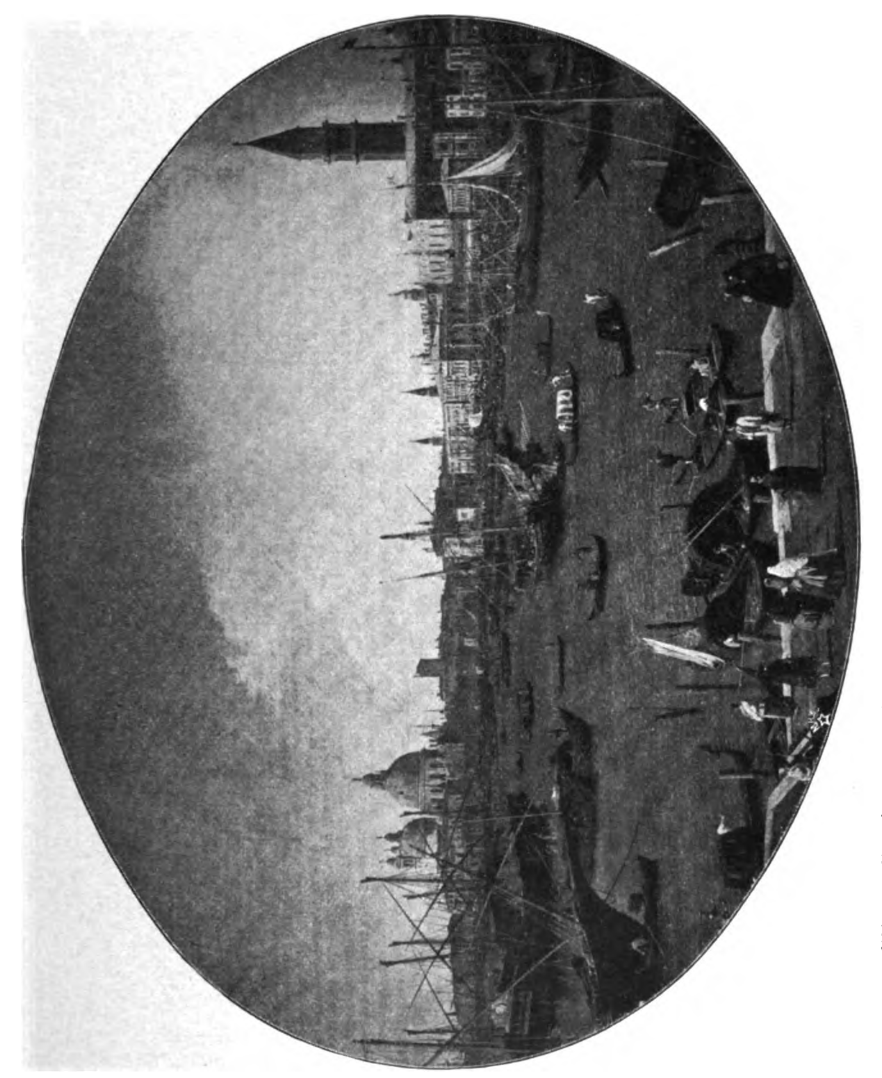


Abb. 48. Antonio Canale: Einfahrt in den Canale grande zu Venedig. Figuren von G. B. Tiepolo. Frankfurt, Städelsches Institut. (Zu Seite 71.)

und der Farbe des Südens noch nicht viel mehr gerecht wird wie Salvator Rosa (Abb. 48). Die größte Zahl seiner Bilder ist im Schlosse zu Windsor vereinigt. Seine Art wurde ein wenig mehr ins Realistische von seinem Neffen Bernardo Belotto, ebenfalls Canaletto, genannt (1720—1780), fortgeführt. Er hat namentlich nördlich der Alpen gelebt und besonders Ansichten von München, Dresden, Wien und Warschau gemalt. Ein anderer Schüler Canales, Franc. Guardi (1712—1793), der das Vedutenhafte hinter dem Künstlerischen mehr zurücktreten ließ, scheint ausschließlich venezianische Ansichten geschaffen zu haben. Beide Canaletti haben auch radiert, den Hauptruhm aber erntete auf diesem Gebiet der aus Venedig stammende

Architekt G. B. Piranesi (1707—1778) mit seinen Ansichten der antiken Baudenkmäler Roms, die von dem Gefühl tiefer Schwermut über die Vergänglichkeit aller irdischen Größe durchtränkt sind. — Noch einmal sollte sich zum Schlusse die venezianische Malerei aufraffen und durch einen Künstler Werke schaffen, welche eine, wenn auch entfernte Verwandtschaft mit dem



Abb. 49. Tiepolo: Gastmahl der Kleopatra. Palazzo Labia, Venedig. (Zu Seite 73.)

Geist ihrer klassischen Zeit verraten. Dieser Meister, der an ursprünglicher Begabung wohl kaum hinter einem der früheren Venezianer zurücksteht, war G. B. Tiepolo (1692—1769), nur die Zeitumstände haben ihn behindert mehr als ein glänzender und genialer Dekorationsmaler zu werden. In G. B. Piazzetta war ihm schon ein tüchtiger, besonders in Licht- und

Schattengebung geschickter Maler vorausgegangen. Tiepolo verhält sich zu Paolo Veronese wie dieser zu Tizian. Noch einmal lebt in ihm der festliche Glanz des venezianischen Kolorits auf, aber noch leichter und dekorativer als bei Veronese, und in den Geist des Rokokozeitalters übertragen. Seine Gemälde sind voller unruhiger, flatternder Bewegung, oft flüchtig, meist oberflächlich, aber auch voller lichter Freude, überaus geschickt und lebendig komponiert. Die großartige Kühnheit des Meisters kam besonders in seinen Wand- und Deckenbildern zur Geltung. Unter seinen venezianischen Fresken sind die schönsten die Wandgemälde des Palazzo Labia mit der Geschichte des Antonius und der Kleopatra (Abb. 49). Außerhalb Italiens ragen die Deckenfresken im Schlosse zu Würzburg hervor. Aber auch die Vorteile der Öltechnik verstand er auszunutzen und in seinen Tafelbildern einen tieferen und satteren Farbenglanz zu erzeugen. So klingt in ihm die italienische Malerei wie in einem letzten Jubelruf über ihre Pracht und Größe aus.



Abb. 50. Lorenzo Bernini: Statue des Papstes Urban VIII. Von seinem Grabmal in der Peterskirche zu Rom. (Zu Seite 74.)

Wie zu Beginn der christlichen Ära die Malerei der Skulptur weit vorausgeeilt war, so blieb letztere auch jetzt in der Zeit erneuter Kirchlichkeit hinter ihrer Schwesterkunst lange zurück. Die Malerei ist viel leichter beweglich und weit geeigneter außerhalb liegende Ideen auszudrücken. Zudem hielt der große Schatten des Michelangelo die Skulptur in festen Banden, so kam es, daß sie mit dem Erbe der Renaissancezeit und namentlich jenes gebietenden Mannes ein halbes Jahrhundert länger wirtschaftete als die Malerei der Manieristen mit dem ihrigen. Der Verfall war nicht so schnell und nicht so gründlich. Nicht wie in der Architektur und in der Malerei war dann die Veränderung der Kunst das Produkt eines langen, wenn auch von vornherein zielbewußten Prozesses, beziehungsweise absichtlicher gemeinsamer Arbeit einer Akademie, sondern die That eines einzelnen Mannes, der wie mit Naturnotwendigkeit schuf, in dem der bis dahin latente Barockgeist der Skulptur plötzlich zu vollem Durchbruch kam, und für dessen hohe künstlerische Begabung dieses von vornherein bezeichnend war. Dieser Mann war Lorenzo Bernini, den

wir schon als einen der höchst begabten Architekten aller Zeiten kennen gelernt haben. So persönlich war diese Schöpfung, so ganz enthalten Berninis plastische Werke sämtliche Elemente des Barock, daß man mit ihnen eigentlich die ganze Barockskulptur Italiens, ja auch der meisten übrigen Länder kennt, und daß alle Abweichungen anderer Künstler von ihnen nur als Ausnahmen erscheinen. Unterstützt wurde diese Wirkung des merkwürdigen Mannes dadurch, daß die Skulptur während des ganzen Barockzeitalters eine wenig und immer abnehmend selbständige Rolle spielte, daß sie vielmehr vorwiegend für die Dekoration der Bauwerke und hier allerdings in wahrhaft verschwenderischer Weise sorgen mußte. Dergleichen Arbeiten wurden aber in den meisten Fällen von bloßen Steinmetzen und nicht von eigentlichen Künstlern ausgeführt. Der internationale Zug der Barockskulptur spricht sich auch darin aus, daß viele Franzosen und einige Niederländer in und für Italien arbeiteten, während die ebenfalls zahlreich in Italien lebenden ausländischen Maler ihren Kundenkreis mehr in ihrem Heimatlande hatten. Aus diesen Gründen wird es genügen, wenn wir uns zur Charakterisierung der italienischen Barockplastik hauptsächlich an die Werke Berninis halten und auf andere nur ausnahmsweise einen Blick werfen.

Die beiden Elemente, welche für alle italienischen Malerschulen des Barockzeitalters kennzeichnend sind, das Ausgehen auf Natürlichkeit in Form und Auffassung und das Streben nach Affekt herrschen auch in der Plastik. Aber diese ist ihnen gegenüber in weit ungünstigerer Lage als die Malerei. Die einzige wahre Aufgabe der Plastik nämlich ist die menschliche Figur, und ihre Gebilde sind einerseits abstrakter als gemalte Figuren, denn bei diesen spielen Farbe, Beleuchtung und Umgebung mit, andererseits naturwirklicher, da die Plastik die Formen körperlich nachbildet. So sind die Grenzen dieser Kunst sehr viel enger, und jedes Überschreiten derselben durch allzu groben Naturalismus und allzu lebhaften Affekt verletzt uns. Die von der Antike aufgestellten ewigen Gesetze der Plastik hatte selbst Michelangelo, obgleich er bis zu den äußersten Punkten ging, nicht übertreten. Mit derselben Keckheit, mit welcher Bernini sich in seinem Tabernakel der Peterskirche von dem Wesen der Architektur lossagte, führte er auch bereits in seinen ersten Jugendwerken die Plastik neuen Wirkungen entgegen, aber während er sich in der Architektur zu wahrhaft großartigen Schöpfungen erhob, hat er in der Plastik nur bei seinen Bildnisstatuen auf den Gräbern der Päpste Urban VIII. (Abb. 50) und Alexander VII. in St. Peter etwas ähnliches erreicht. Auch hier ist wie dort die Monumentalität allerdings nicht ganz echt, sondern durch gekünstelte Mittel nur eine äußere monumentale Wirkung erreicht, dennoch wird es immer bewunderungswürdig bleiben, welch hohe Würde der Künstler trotz der naturalistischen Behandlung der Stoffe und der rauschenden Bewegung auszudrücken vermocht hat. Überhaupt zeigt das Bildnis die Barockplastik auch bei anderen Künstlern von ihrer besten Seite, weil darin ein gewisses bescheidenes Zurücktreten hinter die Natur nicht zu umgehen war. Im übrigen aber fällt das Kleinliche in den Mitteln des modernen Naturalismus erst in der Plastik recht auf, so wenn beim Raub der Proserpina (Bernini, Sammlung Ludovisi) die Finger des Gottes sich tief in das Fleisch der Geraubten eindrücken, oder bei den aus dem 18. Jahrhundert stammenden drei Marmorwerken in S. Maria della Pietà de' Sangri zu Neapel: dem toten Christus von dem Bildhauer San Martino und der Pudicitia von Corradini, bei denen die Körper durch das feine Leintuch, beziehungsweise das durchsichtige Gewand hindurchscheinen, sowie der Gruppe von Queirolo, welche die Befreiung vom Irrtum durch einen sich einem virtuos gearbeiteten Netz entwindenden Mann darstellt, Kunststücke, welche von der Barock- und Rokokoplastik tausendfach wiederholt worden sind. Auch die platt natürliche Auffassung der Geschehnisse wirkt bei den idealeren Anforderungen der Plastik, bei der Konzentrierung des Vorganges in eine oder wenige Figuren um so störender. So ist der David Berninis in Villa Borghese nichts als ein gemeiner Steinschleuderer, welcher mit größter Anspannung der Aufmerksamkeit zielt, Pluto nichts als ein lüsterner Räuber. Um so schlimmer wirken derartige Plattheiten, weil sie mit dem überlebensgroßen Pathos, welches die ganze Barockplastik durchdringt, eng verquickt sind. In

der Profanierung eines wunderbaren Vorganges geht unter den Werken Berninis am weitesten die Gruppe in S. Maria della Vittoria zu Rom, in welcher die Verzückung der heiligen Therese als konvulsivisches Zucken dargestellt wird (Abb. 51). Bernini hat die Wiedergabe des Affektes in Einzelstatuen noch möglichst vermieden und lieber Gruppen geschaffen, weil der Affekt bei dem Mangel an Möglichkeit ihn genügend zu motivieren in einer Einzelfigur fast immer sinnlos erscheint. Spätere haben nicht diese weise Rücksicht geübt oder den Einzelfiguren nur einen bedeutungslosen Putto beigegeben, zu dem diese mit einem großen Aufwand an Gebärden sprechen. (Mißverstandene Urvorbilder sind



Abb. 51. Verzückung der heil. Therese. Rom, S. Maria della Vittoria.
Marmorgruppe von Lorenzo Bernini.
Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 75.)

Giovanni Pisanos Sibyllen an der Kanzel zu Pistoja und Michelangelos Propheten und Sibyllen an der Decke der Sixtinischen Kapelle.) Öfters scheinen die Heiligen, weil ein anderer Gedanke fehlt, an ihren übergroß gebildeten Marterinstrumenten herumzuturnen. Am schlimmsten kommen dabei die allegorischen Figuren fort. Je persönlicher und je naturwirklicher der Künstler sie den Affekt oder die Eigenschaft, die sie personifizieren, äußern läßt, um so mehr fällt ihre eigentliche Unpersönlichkeit auf, um so leerer und nichtiger erscheinen sie. Wahrhaft gräßlich in ihrer Geschmacklosigkeit wirken bei solchen Gestalten die kleinlich naturalistischen Motive wie z. B. der Putto bei der Charitas am Grabe Urbans VIII. von Bernini, welcher heult, weil er

nicht gleich seinem Genossen aufgenommen wird. Dieses wie vieles andere ist nur ein schlechter Witz und nicht ein allegorischer Gedanke. Das Prinzip der Bewegung drückt sich im Widerspruch mit dem eigentlichen Wesen der Plastik durch möglichst momentane Motive im Äußeren und im Inhaltlichen aus. Ein wahrhaft ungeheuerer Mißbrauch wird mit der Marmorwolke zur Versinnlichung eines überirdischen Raumes getrieben. Trotz häufig malerischer Wirkung wird der Beschauer niemals den Widersinn überwinden, daß das luftigste Gebilde in hartem Stein dargestellt ist; die letzte, übelste Konsequenz aus den stofflichen Wolken des Correggio ist gezogen. Auf und in diesen Wolken treiben sich dann nach dem verderblichen Vorbild, welches Bernini in seiner Kathedra des heiligen Petrus in der Apsis der Peterskirche gegeben, unzählige Engel herum, Bündel von goldenen Stäben spießen als Strahlen daraus hervor; so wird die in der Malerei übliche Glorie ins Plastische übertragen.

Abb. 52. Lorenzo Bernini: Apoll und Daphne. Rom, Villa Borghese. (Zu Seite 76.)

Diese Fehlgriffe der Barockskulptur zugegeben, werden wir dennoch nicht umhin können, vieles an ihr zu bewundern, und in Bernini auch hier wieder den großen Genius zu erkennen, als welchen er sich in der Architektur offenbart hat. Die Vorzüglichkeit seiner Papststatuen haben wir schon betont. Sein frühestes Werk, Apoll und Daphne in der Sammlung Borghese (Abb. 52), ist eine harmonisch komponierte Gruppe von erstaunlicher technischer Meisterschaft. Trotz der Politur, durch welche Bernini Eleganz und Effekt anstrebte, erreicht er wenigstens in den weiblichen Körpern meistens warme Lebensfrische, während die männlichen Körper in der Regel kraftlos erscheinen bei entweder zu zarter oder zu schwülstiger Muskulatur. Die Seidenweiche des Haares und die zierliche Ausarbeitung der Lorbeerzweige, welche aus den Fingerspitzen der Daphne hervorwachsen, sind Zeugnisse beispielloser Geschicklichkeit, aber doch nicht von rein künstlerischer Wirkung. Die Fähigkeit Bewegung auszudrücken, ist bei Bernini wahrhaft unbegrenzt, bei der heiligen

Therese in S. Maria della Vittoria zu Rom glaubt man die Glieder nervös zucken zu sehen. Mögen bei dem Constantin am Fuß der Scala regia des Vatikan (vergl. Abb. 9) Roß und Reiter vor dem sich bauschenden Marmorvorhang auch noch so oberflächlich sein, der einheitliche Fluß begeisterter Bewegung wird dem Werk immer seinen Eindruck sichern. Die Belebung von Berninis Gestalten gehört zu den bedeutendsten Leistungen, welche die Kunst in dieser Beziehung aufzuweisen hat, wenn ihre Nervosität auch in schroffem Gegensatz zu dem gesunden Leben der Antike und der Renaissancezeit steht. Seine besten Seiten offenbart Bernini und mit ihm die ganze Epoche im Dekorativen: die Silhouette seines Brunnens auf Piazza Navona zu Rom mit dem antiken Obelisken auf bizarrer Felsgruppe, die trotz der ausgeklügelten Effekte doch durchaus natürlich wirkt, und mit den Gestalten der vier Flußgötter ist unvergeßlich (vergl. Abb. 11), ebenso wie der kleine schlichte Tritonenbrunnen auf Piazza Barberini. Das hohe Lebensgefühl, die lebendige künstlerische Empfindung verblieb nicht nur der ganzen Barockplastik, sondern ging auch noch auf die des Rokoko über. Mögen die Arbeiten noch so flüchtig, noch so oberflächlich sein, die guten Eigenschaften der Werke Berninis klingen bis zuletzt nach. Einzelne Barockkünstler haben noch besonders dafür gesorgt, daß die hohen künstlerischen Qualitäten dieser Periode auch dem grundsätzlichen Gegner der Barockplastik einleuchten müssen, indem sie Werke schufen wie Stefano Maderna seine schlichte und rührende Gestalt der toten heiligen Cäcilie in deren Namenskirche zu Trastevere (Abb. 53).



Abb. 53. Stefano Maderna: Heilige Cäcilie. Rom. Santa Cecilia in Trastevere. (Zu Seite 77.)



Abb. 54. Velazquez: Bacchus und die Zecher. Im Pradomuseum zu Madrid.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 88.)

C. Spanische Malerei und Plastik im 17. Jahrhundert.

Die politische Geschichte Spaniens im 17. Jahrhundert ist ein trauriges Bild beständigen Verfalls, zu welchem das spanische Weltreich infolge seines eigenartigen, mehr zufälligen und künstlichen Entstehens und infolge des einseitigen, bigotten, fanatischen, sich in steife Regeln einschnürenden Volkscharakters den Keim von Anfang an in sich getragen hatte. Die degenerierte, sehr schnell ganz spanisch gewordene habsburgische Königsfamilie wußte mit dem ungeheueren Erbe nicht zu schalten, weil es ihr, wie dem ganzen Volke an Freiheit des Blickes und an Thatkraft gebrach. Wir finden es aber hier, wie so häufig, daß die Blüte der Kunst der politischen Höhe nicht gleichzeitig ist, sondern ihr erst im gemessenem Abstand folgt. In Spanien war dieser Abstand um so größer, als die politische Erhebung des Landes plötzlich gewesen war und die geistige Kultur längere Zeit brauchte, um ihr nachzukommen. In zwei Künsten hat Spanien im Lauf des 17. Jahrhunderts unter kunstsinnigen Herrschern eine Größe ersten Ranges erreicht, in der Dichtkunst und in der Malerei. Die Namen der Dichter Cervantes, Lope de Vega und Calderon de la Barca haben

mit Recht Weltruhm erlangt, einzelne ihrer Werke und Werke anderer gleichzeitiger Schriftsteller leben noch heute nicht nur in Spanien, sondern in der ganzen gebildeten Welt. In der Malerei haben wir das eigenartige Schauspiel, daß die hohe Bedeutung jener Epoche für die Kunstgeschichte nicht wie in der Renaissance Italiens und bei der gleichzeitigen Blüte der niederländischen Malerei auf einer Fülle großer Talente, sondern zum größten Teil auf vier Augen beruht. Nur zwei Namen, die des Velazquez und des Murillo können an erster Stelle genannt werden, für die zweite Stelle finden sich kaum zahlreichere Bewerber, während eine ganze Reihe von Talenten dritten Ranges Kirchen und Schlösser mit ihren Werken füllten. Auch die Plastik hat in dem Spanien des 17. Jahrhunderts eine Bedeutung erlangt, welche sich an der Hand neuerer Forschungen uns immer mehr erschließt. Die Eigenart dieser Plastik beweist aber, wie überwiegend das spanische Volk nach der malerischen Seite begabt war: nicht nur sind einige der bedeutendsten Plastiker gleichzeitig und zwar in ihrer Hauptthätigkeit Maler, sondern die spanische Plastik erscheint fast wie eine Abart der Malerei, so sehr rechnen ihre Werke, die immer reich bemalt waren, auf malerische Wirkung. Dieser Wirkung zuliebe wurde als Material auch besonders gern Holz gewählt.

Was der spanischen Kunst des 17. Jahrhunderts in erster Reihe ihre Bedeutung verliehen hat, ist, daß sie sich von allen fremden Einflüssen, denen sie bisher unterlegen hatte, lossagte, und sich ganz auf nationalen Boden stellte. Dadurch konnte sie zu einem schlagenden Ausdruck des nationalen Wesens werden, wie die gleichzeitige holländische Kunst. Die Einseitigkeit, welche dem Spanier überhaupt anhaftet, findet sich auch in der Kunst, aber in dieser Einseitigkeit ist sie wahrhaft groß geworden. Nur zwei Mächte sind in Spanien Gönner der Kunst: die Kirche und der Hof, und nur zwei Hauptgegenstände kennt die spanische Kunst, von denen der eine im Dienst der Kirche, der andere im Dienste des Hofes behandelt wird, das kirchliche Kunstwerk und das Bildnis; jeder der beiden großen Maler vertritt einen von beiden fast ausschließlich.

Das Prinzip, welches die spanische Kunst des 17. Jahrhunderts auf ihre Fahne schrieb, war Naturalismus. Ihr Naturgefühl war von solcher Stärke und von solchem Temperament, daß selbst die religiösen Werke, bei welchen den Künstlern durch die strengsten kirchlichen Vorschriften die Hände gebunden waren, von Leben wahrhaft durchglüht sind. Dieser Naturalismus war auch kräftig genug, ein ausreichendes Gefäß für den schwärmerisch ekstatischen Inhalt der kirchlichen Werke zu bilden, so daß selbst die ärgsten Verzückungen noch gesund erscheinen. Die naturalistische Auffassung führte auch dazu, Vorgänge der heiligen Geschichte dem Volke in novellistischer Weise näher zu bringen.

Das Vorherrschen des Bildnisses drückte auch dem Genrebilde und dem Geschichtsbilde seinen Stempel auf. Die Genrebilder haben nur selten wirklich erzählenden Charakter, sondern drücken mehr gleichgültige Handlungen aus, so daß sie bei der Treue, mit der die Modellfiguren wiedergegeben wurden, sich von dem Bildnisstück nicht allzu weit entfernen und als Schilderungen von

Volkstypen erscheinen, besonders da sie nur selten unter Lebensgröße herabgehen. Auch in den Geschichtsbildern tritt die Handlung zurück und die Gemälde erscheinen fast wie unter einem geschichtlichen Vorwand zusammengestellte Bildnisgruppen.

Nachdem Meister wie Juan de Juni († 1614), von dem es eine bemalte Holzstatue des heiligen Bruno im Museum zu Valladolid giebt, in der Plastik den Übergang von der sich an die italienische Kunst anlehnenden Weise des 16. Jahrhunderts gebildet hatten, brach das nationalspanische Wesen in den späteren Werken des Gregorio H(F)ernandez (1566 bis 1636) voll durch. Noch starke Nachklänge des italienischen Klassizismus enthält sein Holzrelief der Taufe Christi im Museum zu Valladolid, während die Holzgruppe der Pietà ebenda schon ganz den spanischen herben und kräftigen Charakter hat (Abb. 55). Ein echter Vertreter des

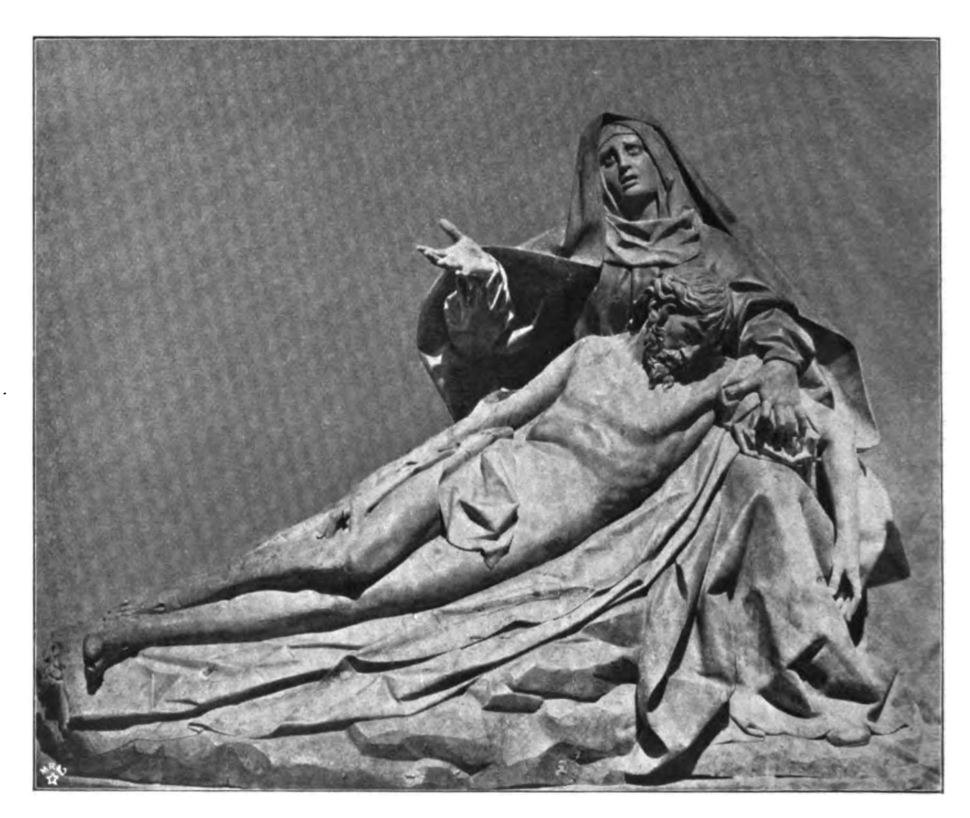


Abb. 55. Gregorio H(F)ernandez: Pietà. Holzgruppe. Valladolid, Museum. (Zu Seite 80.)

letzteren ist Juan Martinez Montañez († 1649), der ein Schüler des Pablo de Rojas aus Granada war und dessen Holzskulpturen Francisco Pacheco, der Lehrer des Velazquez, bemalt haben soll. Das Museum von Sevilla enthält von ihm eine charaktervolle, bildnisartige Holzstatue des heiligen Bruno, während sein Hauptwerk ein energisch modellierter Gekreuzigter in der Kathedrale zu Sevilla ist (Abb. 56). Auch der berühmte Maler Alonso Cano (1601—1667) hat sich als Bildhauer bethätigt und war als solcher Schüler des Montañez. Seine Werke befinden sich in Toledo und besonders in der Kathedrale zu Granada. Sein Schüler Sebastiano de Herrera y Barnuevo (1619—1671), arbeitete namentlich für den Escorial. In seinen Werken wie in denen des direkten Montañezschülers Pedro Roldan (1624—1700, Grablegung Christi im Hospital de la Caridad zu Sevilla) ist der Affekt im Sinne des Barock noch lebhafter geworden, als es ohnehin schon in der spanischen Kunst der Fall war. Ein schwächerer Künstler war Solis el Licenciado, der im Anfang des 17. Jahrhunderts schuf. Dieselbe Richtung behielt die spanische Plastik auch im 18. Jahr-

hundert, nur daß die Formen das Mächtige verloren, wovon ein Beispiel die Holzgruppe des Judaskusses von Francisco Zarcillo y Alcaraz (1707—1781) in Ermita de Jésus zu Murcia ist.

In der Malerei hatte schon um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert die Schule von Sevilla mit Meistern wie Roélas und Pacheco eine bedeutende Rolle gespielt, jetzt erhob sie sich zur maßgebenden Schule von Spanien, indem ihr nicht nur die beiden größten Maler Velazquez und Murillo, sondern auch die ihnen an Bedeutung zunächststehenden Zurbaran und Cano angehören. Mit großer Kühnheit führte in der Sevillaner Schule zuerst Francisco Herrera el viejo (1576—1656) die neue Zeit herauf, indem er in der Technik von dem sorgfältigen und glatten zu einem kräftigen und breiten Vortrag überging, wobei er freilich oft über das Ziel hinausschoß und nur unruhige und zerrissene Wirkungen erreichte. Doch ist sein Hauptwerk, der Triumph des heiligen Hermengild im Museum zu Sevilla, durch das Streben das Helldunkel herrschen zu lassen, ziemlich einheitlich. — Die spezifisch spanischen Charakterzüge der Kunst treten uns in keinem Maler schroffer entgegen als in Francisco Zurbaran (1598 bis 1662), der Schüler des Juan de las Roélas und nicht unbeeinflußt von Herrera el viejo, aber im übrigen eine der selbständigsten Künstlernaturen war. Nur das herb Einseitige seines künstlerischen Charakters hat ihn behindert, dieselbe Bedeutung wie Velazquez und Murillo zu erlangen. In seinen Werken liegen unvermittelt nebeneinander krasser Naturalismus und schwärmerischer Fanatismus. In beiden ist er unübertrefflich wahr, und beides ist sehr passend zum Ausdruck gekommen in seinen zahlreichen Mönchsbildern, in denen seine Hauptbedeutung beruht. Das hervorragendste unter seinen Visionsbildern ist das ursprünglich für die Thomaskirche zu Sevilla bestimmte, jetzt im dortigen Museum aufbewahrte Gemälde mit dem Triumph des heiligen Thomas von Aquino,

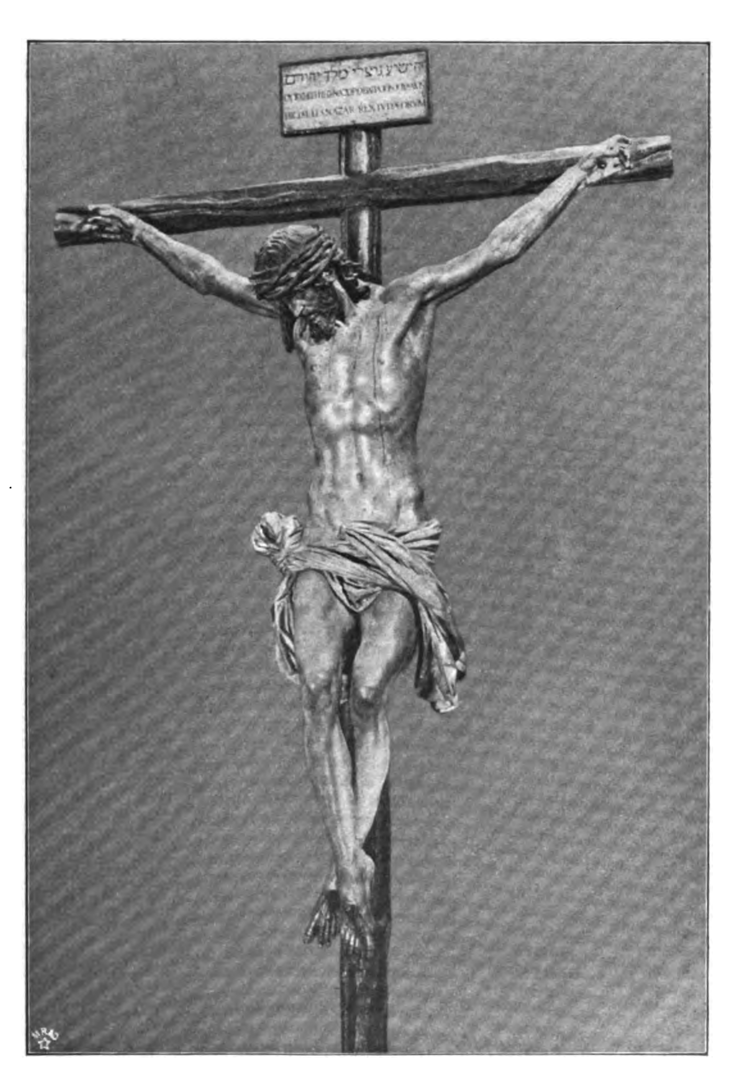


Abb. 56. Juan Martinez Montañez: Kruzifix. Sevilla, Kathedrale. (Zu Seite 80.)

großartig in der Charakteristik und Beleuchtung. Unter den cyklischen Darstellungen, für welche Zurbaran eine Vorliebe gehabt zu haben scheint, nehmen den ersten Platz ein die jetzt an verschiedenen Stellen in Madrid befindlichen sieben Darstellungen aus dem Leben des heiligen Pedro Nolasco und die vier Bilder aus dem Leben des heiligen Bonaventura im Louvre, in Berlin (Abb. 57) und in Dresden. Sie sind gleich ausgezeichnet durch die lebendige Erzählung, die meisterhafte Darstellung des Stofflichen und die energische seelische Charakteristik.

Ein Gegenbild zu Zurbaran ist Alonso Cano, den wir schon als Bildhauer kennen gelernt haben und der sich auch als Architekt ausgezeichnet hat. Wenn auch in ihm die nationale Eigenart voll enthalten ist, so tritt sie, durch sein Schönheitsgefühl zurückgehalten, doch



Abb. 57. Francisco Zurbaran: Der heil. Bonaventura. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 82.)

nicht so stark hervor. In ihm herrscht der Individualismus nicht so vor wie in den anderen Spaniern, seine Werke haben etwas Mildes und Ausgeglichenes, in der Komposition erreicht er auch Gleichgewicht, und seine Linienführung ist angenehm, das Helldunkel liegt verklärend über seinen satten und ruhigen Farben. Er war Schüler des Pacheco und des Juan de Castillo. Er ist seiner Beanlagung entsprechend, hauptsächlich Madonnenmaler geworden (Prado [Abb. 58], Kathedrale zu Sevilla, Malaga), aber auch andere Werke sind ihm gut gelungen wie der von einem Engel gehaltene Leichnam Christi in der Pradogalerie.

Alle diese Künstler haben einen Teil ihres Lebens in Madrid zugebracht, das durch die Thätigkeit des Velazquez einen so hohen Ruhm als Kunstort erlangt hatte.

Diego Rodriguez de Silva y Velazquez hat erst in unserer Zeit den Platz neben dem anderen Hauptmaler Spaniens, Murillo, erhalten, während

man ihn diesem früher nachzusetzen pflegte. Erst unsere Zeit hat wieder das Realistische in der Kunst voll zu schätzen gewußt, und es gibt, wenigstens unter den Künstlern ersten Ranges, zu denen Velazquez gehört, keinen, der so wenig über die schlichte Naturwahrheit hinausgegangen ist, wie er. Bei keinem der ganz großen Künstler, außer etwa bei Holbein, tritt die Persönlichkeit und die Thätigkeit der künstlerischen Phantasie so gänzlich hinter der einfachen Wiedergabe der Natur zurück. Velazquez ist in der Beobachtung der Natur und in der Auffassung des Inhaltlichen so kühl, objektiv, nüchtern, ja prosaisch, daß man es fast unkünstlerisch nennen könnte, wenn nicht seine tiefe und reiche Poesie im eigentlich Malerischen ihr verklärendes Licht darüber würfe. Er hat wie die italienischen Quattrocentisten eine gewisse Vorliebe für das Häßliche in der Form gehabt, weil es charakteristischer ist als die Schönheit. Das Künstlerische beruht bei ihm in der Farbe, in der Art und der Führung des Lichtes, im Helldunkel und nicht zum wenigsten in der Technik, an deren Vervollkommnung er während seines ganzen Lebens gearbeitet hat. Dazu kommt, daß dasjenige, was man von seiner Persönlichkeit in seinen Werken merkt und aus seinem Leben weiß, äußerst sympathisch ist. Die Ehrlichkeit, Wahrheit und Schlichtheit seines Charakters offenbart sich in beiden. Zu der tiefen Wirkung seiner Gemälde trägt auch das warme Interesse bei, das er allem Belebten und Unbelebten entgegenbrachte. Das Zurücktreten der Persön-



Abb. 58. Alonso Cano: Madonna. Im Pradomuseum zu Madrid. (Zu Seite 82.)

lichkeit ist nicht etwa Schwäche derselben, sondern er gehört zu den stärksten Künstlernaturen, die es gegeben hat. Alles, was seiner Kunst ihre wahre Bedeutung verleiht, hat er aus sich selber geschöpft; nach Vollendung seiner Lehrjahre hat ihn kein Meister im eigentlichen Wesen seiner Kunst beeinflußt, außer etwa in einem einzelnen Fall Ribera; sein Verkehr mit Rubens, als dieser 1628/29 neun Monate lang in Madrid weilte, seine zweimaligen jahrelangen Aufenthalte in Italien, seine intime Beschäftigung mit der Antike und den großen Meistern Italiens, deren Werke er mehrfach kopierte, haben so gut wie keine Spuren in seinen Arbeiten hinterlassen; das Zielbewußte seines Schaffens und seiner ganzen Entwickelung ist erstaunlich.

Seine Objektivität mußte ihn ebenso wie den in dieser Beziehung gleich veranlagten Holbein besonders geeignet machen zum Bildnismaler, und in der That ist die Bildniskunst so sehr die Hauptgrundlage seines ganzen Schaffens gewesen, wie bei keinem zweiten so großen Künstler der Welt. In seine Genrebilder, in seine Darstellungen aus der Mythologie, in seine Historienbilder spielt sie in noch höherem Grade hinein, als bei den übrigen spanischen Malern seiner Zeit. Auch seine Landschaft, die er, wenn auch nur als Hintergrund, mehr bevorzugt als alle anderen Spanier, hat Bildnischarakter. Velazquez hat kaum einen Strich gemalt, ohne ein direktes Naturvorbild entweder vor sich oder treu im Gedächtnis zu haben, deshalb

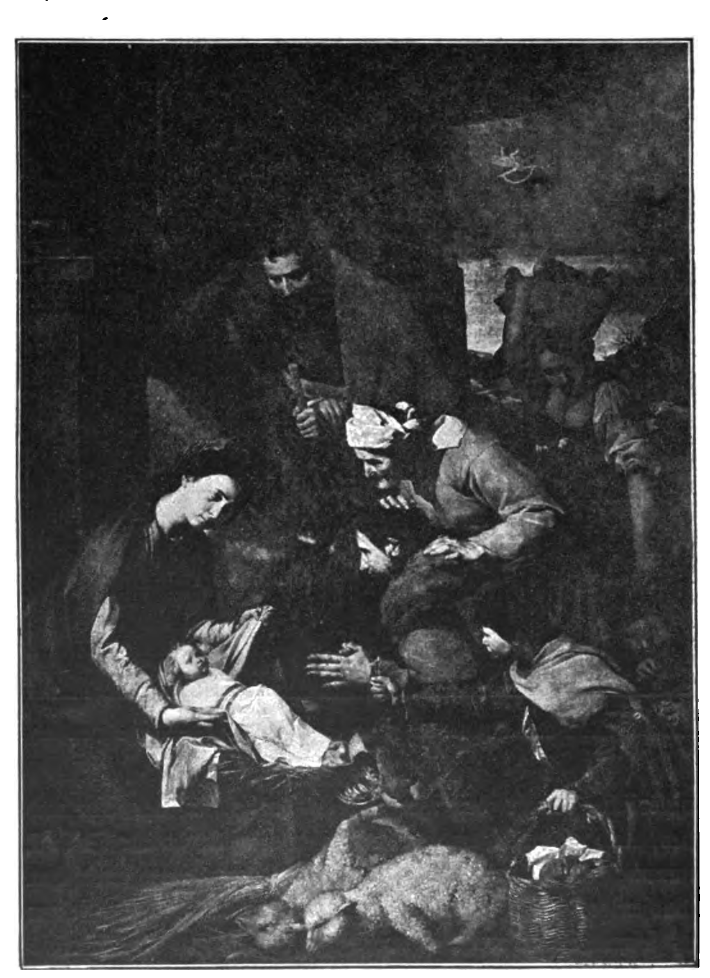


Abb. 59. Velazquez: Die Anbetung der Hirten.
In der Nationalgalerie zu London.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris u. New York.
(Zu Seite 87.)

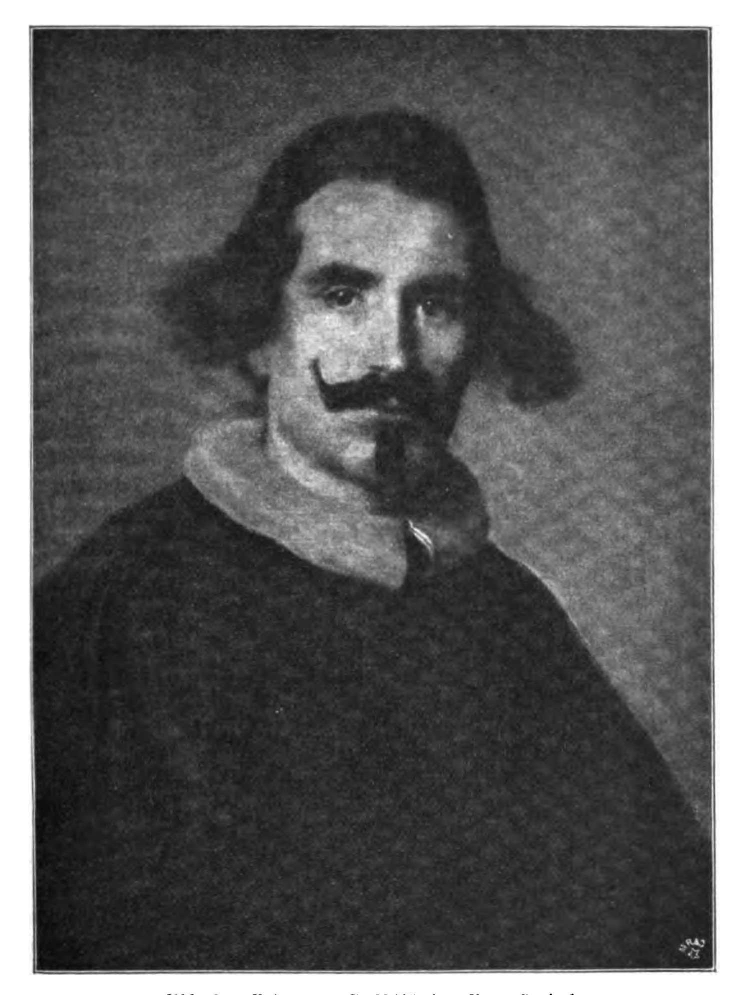


Abb. 60. Velazquez: Selbstbildnis. Rom, Kapitol.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 90.)

hat er auch nur ganz wenige Gemälde religiösen Inhalts geschaffen. Er hat überhaupt kaum etwas gemalt, was ihn nicht künstlerisch wirklich interessierte. Bei seinen Bildnissen zeigte sich in seiner Beanlagung eine so glückliche Seite, daß er selbst den uninteressantesten Modellen immer etwas abzugewinnen wußte, sowohl menschlich als künstlerisch. Seine warme Empfindung für alles Lebende kommt hier besonders vorteilhaft zur Geltung. Seine Figuren stehen ganz schlicht und ohne jede Pose da, nur selten sind sie in einer bestimmten Situation gegeben. Die Hände sucht er möglichst zu verdecken oder behandelt sie nur flüchtig, damit sie dem Kopf nicht Konkurrenz machen. Auch in seinen erzählenden Bildern vermeidet er gänzlich den theatralischen Affekt, ohne welchen die Künstler seiner Zeit in Italien nicht glaubten auskommen zu können. Das hat seiner Kunst den Charakter des Klassischen verliehen.

In der Farbe, in der Beleuchtung und im Vortrag hat Velazquez während seines Lebens eine nicht unbedeutende Entwickelung durchgemacht, die wir bei der Einzelbetrachtung seiner Werke kennen lernen werden, aber es geht doch auch hier eine Grundstimmung durch alle Jahre hindurch. Der Farbenakkord hat immer etwas Ernstes, männlich Kräftiges. Velazquez ist nur mit den größten Koloristen zu vergleichen und steht da den Venezianern am nächsten; er ist nüchterner in der Farbe als sie, aber auch wahrer. Er ordnet die Farbe stets

dem Licht unter, sowohl in seiner Frühzeit, als er das scharfe einseitige Atelierlicht anwendet, als auch in seiner mittleren und späteren Zeit, als er die Gegenstände immer mehr von Licht und Luft umflossen darzustellen lernt.

Velazquez stammte von seiten beider Eltern aus alten angesehenen Familien Sevillas. Sein Vater, der Rechtsanwalt war, hieß Juan Rodriguez de Silva. Am 6. Juni 1599 wurde

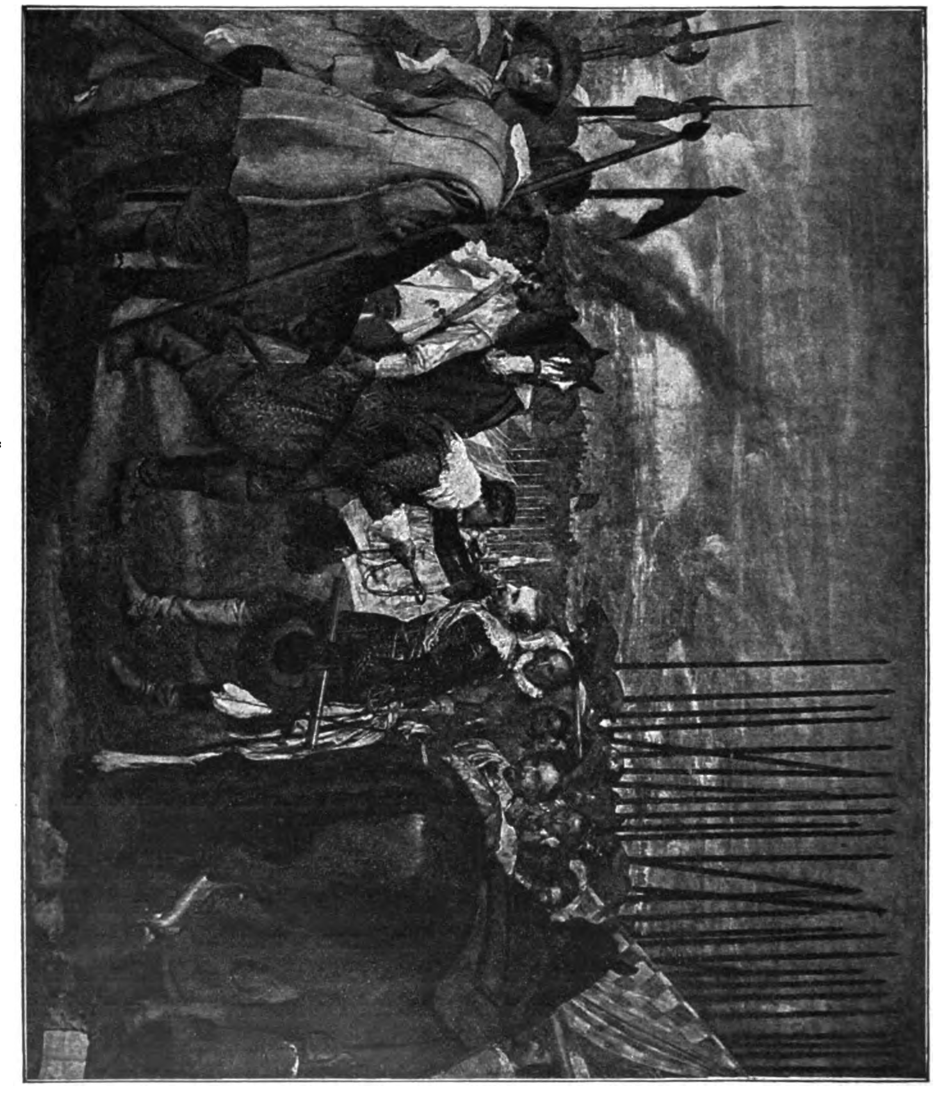


Abb. 61. Velazquez: Die Übergabe von Breda. Im Pradomuseum zu Madrid.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 91).

der wahrscheinlich am Tage vorher geborene Knabe auf den Namen Diego getauft. Nach damaliger Sitte wurde nicht nur der Familienname des Vaters, sondern auch derjenige der Mutter für die Nachkommenschaft häufig gebraucht, und so bürgerte sich bei dem Künstler der Familienname der Mutter, Velazquez, so sehr ein, daß er heute nur noch unter diesem genannt wird. Als sich sein künstlerisches Talent gezeigt hatte, wurde er zuerst Schüler des Herrera dessen Heftigkeit und Roheit ihn aber abstieß, so daß er wenig von ihm lernte und bald zu Pacheco überging, in dessen Lehre er fünf Jahre ausharrte, und dessen Tochter Joanna de

Miranda er am 23. April 1618 heiratete. Pacheco muß, wie aus seinem 1639 erschienenen Buche Arte de la Pintura, das auch eine Hauptquelle für die Biographie des Velazquez bildet, und aus dem erzielten Resultate hervorgeht, ein guter Lehrer gewesen sein, so hölzern seine eigenen Schöpfungen waren. Er war streng und gewissenhaft, ließ aber doch der Individualität der Schüler freien Spielraum. Er achtete darauf, daß alles nach der Natur gemalt und die Gestalten plastisch herausmodelliert wurden. Velazquez fing mit Volksszenen von wenigen Figuren, sogenannten Bodegoncillos an, weil er sich dabei direkt an die Natur halten konnte. Er übte sich auch häufig an seinem Lehrling, einem Bauernburschen, der ihm als Modell dienen mußte. So kamen Bilder voller schlichtem aber kräftigem Naturalismus zustande: der Wasserträger (London, Apsley-House) und die Alte mit dem Eierkuchen (Richmond, Francis Cook), ein Küchenstück, wie sie von den Niederländern und auch von den Italienern des 17. Jahrhunderts gemalt wurden. In diesen und den frühen Kirchenbildern (Anbetung der Könige, 1619, Prado und Anbetung der Hirten [Abb. 59], London, Nationalgalerie) hat er einseitiges Atelierlicht mit schwarzen Schatten verwertet. Bei der Anbetung der Könige sind alle Köpfe Bildnisse, die Anbetung der Hirten ist das einzige Beispiel weitgehender Anlehnung an einen anderen Künstler, an Ribera.

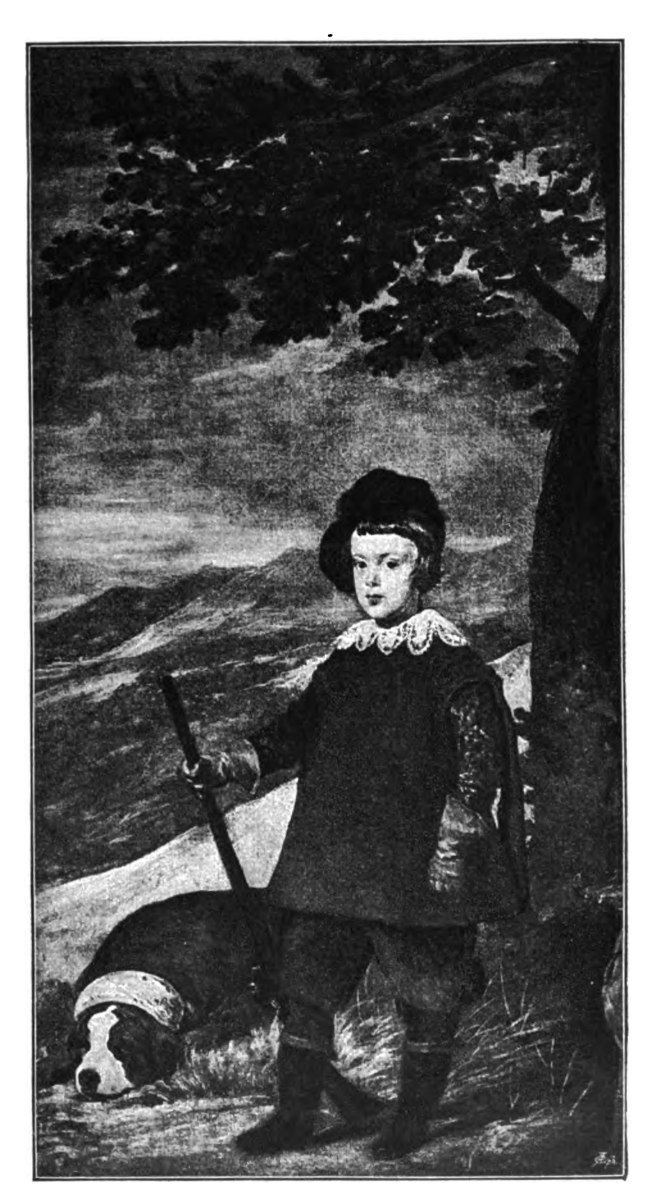


Abb. 62. Velazquez: Der Prinz Don Baltasar Carlos im Jagdanzug.
Im Pradomuseum zu Madrid.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie.
in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 91.)

Nach dem Thronwechsel in Spanien (31. März 1621) wollte Velazquez sein Glück am Hofe des jugendlichen Philipp IV. versuchen und ging nach Madrid. Dieses Mal noch ohne Erfolg. Aber zwei Jahre später wurde er durch seinen Madrider Gönner Figueroa wieder dorthin berufen, malte dessen, jetzt verschollenes Bildnis und erhielt, nachdem es im königlichen Palast Aufsehen erregt hatte, den Auftrag den König zu malen. Das, wahrscheinlich 1734 verbrannte Reiterbildnis, fand solchen Beifall, daß Velazquez am 6. Oktober 1623 zum Bildnis-

maler des Königs ernannt wurde. Damit kam die beispiellos lange, vier Jahrzehnte dauernde enge Verbindung zwischen König und Künstler zustande, eine Verbindung, welche auf inniger Freundschaft des Fürsten für seinen Maler beruhte, welche ihren offiziellen Ausdruck in der Verleihung von Hofämtern erhielt, und welcher wir eine lange Reihe von Bildnissen des Königs auf allen Altersstufen, von Bildnissen der Mitglieder der königlichen Familie und hoher Würdenträger verdanken. Aus früher Zeit stammen von den Bildnissen des Königs: das Brustbild im Prado (1623), das in ganzer Figur mit der Bittschrift ebendort, das in Kriegsausrüstung in Dorchesterhouse. Es ist erstaunlich, wie warm der Maler diesen degenerierten reizlosen Typus menschlich und künstlerisch zu erfassen verstanden hat. Ungefähr gleichzeitig malte er auch den Bruder des Königs Don Carlos, dessen Erscheinung sich kaum vor der jenes auszeichnet (Prado). Auch den allmächtigen Minister Philipps, den Grafen-Herzog Olivarez, der immer sein besonderer Gönner war, hat er schon früh gemalt (Dorchesterhouse; Stich von Paul Pontius nach einer Grisaille, zu welcher Rubens die allegorische Umrahmung malte). Da die Neider dem Velazquez vorwarfen, daß er wohl Volksszenen und Bildnisse aber keine Historienbilder malen könne, beteiligte er sich an einem Wettstreit mit den drei toskanischen Manieristen, welche vor ihm die erste Rolle am Hofe gespielt hatten, und besiegte sie mit seinem verlorenen, wahrscheinlich 1734 verbranntem Gemälde der Vertreibung der Moriscos aus Valenzia.

Wahrscheinlich in der Zeit, in welcher er mit Rubens verkehrte, 1628/29, malte er das im Prado bewahrte Bild Bacchus und die Zecher (Abb. 54), das, wie alle Werke des



Abb. 63. Velazquez: Reiterbildnis Philipps IV. Im Pradomuseum zu Madrid.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 98.)



Abb. 64. Velazquez: Mutmaßliches Bildnis der Gattin des Künstlers, Doña Juana de Miranda Pacheco.
Im Kgl. Museum zu Berlin.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 96.)

Velazquez nicht die geringste Spur eines Einflusses des großen Vlamen auf ihn zeigt. Höchstens hat Rubens ihn durch sein Beispiel angeregt, einen mythologischen Gegenstand zu wählen; aber die Auffassung, welche Velazquez diesem gab, erscheint eher wie ein Protest gegen Rubens. Auch hier bleibt Velazquez gänzlich Naturalist. Bacchus macht trotz seiner mythologischen Nacktheit einen sehr irdischen Eindruck, die um ihn versammelten Trinker sind mit Ausnahme seines ebenfalls nackten Begleiters Soldaten, Bauern und Landstreicher, die er unmittelbar nach dem Modell genommen hat. In der Sicherheit und in der Kraft des Naturalismus ist das Bild ausgezeichnet, aber es herrscht darin noch das einseitige Atelierlicht, trotzdem der Vorgang im Freien gedacht ist.

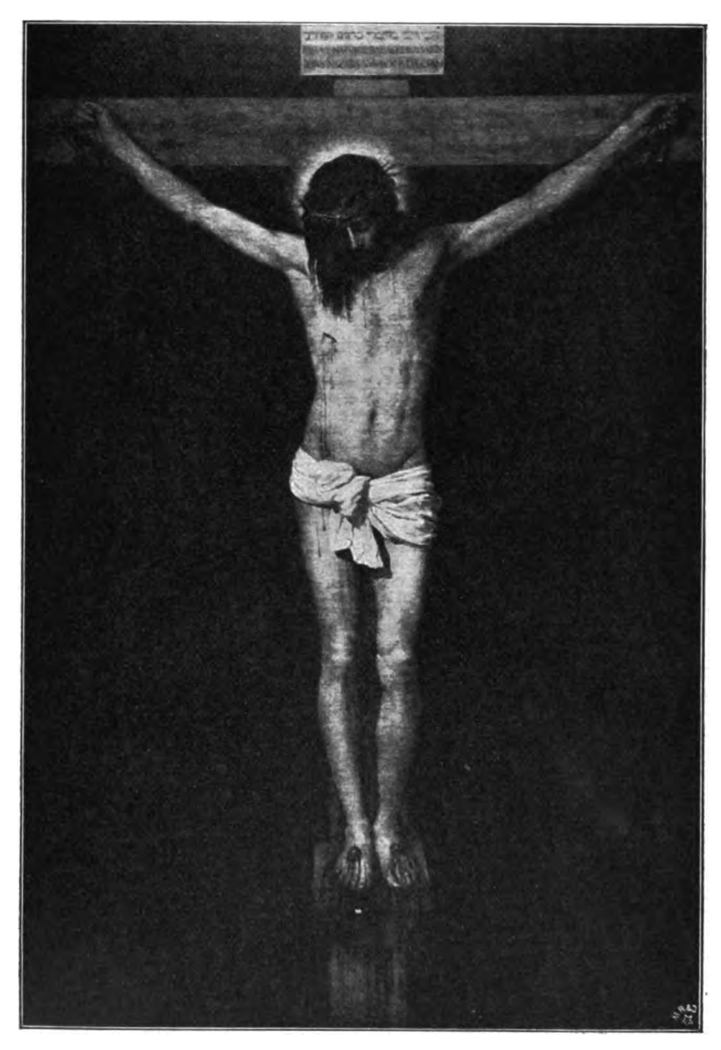


Abb. 65. Velazquez: Der Gekreuzigte. Madrid, Prado.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris u. New York.
(Zu Seite 96.)

Um das Jahr 1630 macht sich bei Velazquez ein Wandel im Stil bemerkbar, die scharfen dunklen Schatten verschwinden, der Vortrag wird weniger hart und nüchtern, das Malerische in Licht, Modellierung und Zeichnung bricht mehr durch. Dieser Wechsel ist aber nicht auf den Einfluß des Rubens zurückzuführen, sondern eher auf den von Venedig, welches Velazquez damals aufsuchte. Wahrscheinlich angeregt durch Erzählungen von Rubens, beschloß er das gelobte Land der Kunst kennen zu lernen. Mit dem Feldherrn Ambrosius Spinola reiste er noch 1629 nach Italien, versehen mit Empfehlungsschreiben von Olivarez an den Papst, Venedig und die italienischen Fürstenhöfe. In Venedig beschäftigte er sich namentlich mit Tintoretto, dessen Werke er eifrig kopierte. In Rom wohnte er in der Villa Medici auf dem Monte Pincio, deren Garten damals noch seinen reichen Schmuck an antiken (jetzt in Florenz befindlichen) Statuen hatte. Als flüchtige Skizze malte er zwei Ansichten aus dem Garten (Prado). Von dem damaligen Aussehen des Künstlers gibt uns das herrliche, in der Galerie des Kapitols befindliche Brustbild Kunde, welches wahrscheinlich die Originalaufnahme zu dem später seinem Schwiegervater geschenkten Selbstbildnis ist (Abb. 60). Liebenswürdig und feurig zugleich ist der Blick dieser unvergeßlichen Augen in dem schönen und feinen Gesicht des vornehmen Kavaliers. Für seinen König malte er in Rom die Geschichte vom bunten Rock Josephs und die Schmiede des Vulkan (Prado). Wieder erscheint das letztere Gemälde wie ein Protest gegen eine bedeutende Kunst, die ihm nahe getreten ist. Auch hier trotz des antiken Gegenstandes ein Herabziehen des Vorganges in das Alltägliche und vollkommener Naturalismus in der Ausführung. Apoll, welcher dem als gewöhnlicher Schmiedemeister aufgefaßten Vulkan die Kunde von der Untreue seiner Gattin Venus überbringt, ist ein halbwüchsiger, klatschmäuliger Bursche. Der Meister und seine Gesellen halten erschreckt mitten in der Arbeit inne. Es ist ein Augenblick atemloser Spannung vor dem Losbrechen des Zornes

und der Entrüstung. Nur die mehr oder weniger durchgeführte Nacktheit der Figuren, Theatertoga, Lorbeerkranz und Nymbus des Apoll erinnern an die Mythologie. Trotzdem gerade bei der Örtlichkeit einer Schmiede Gelegenheit zu scharfer Beleuchtung im Sinne der italienischen Naturalisten gewesen wäre, hat der Künstler hier zum erstenmal ganz davon abgesehen und die Figuren allseitig von dem aus mehreren Quellen stammenden Licht umfließen lassen. Im Nackten gibt er nur die Hauptsachen, und doch wirkt es wie die Natur selbst. Nachdem der Künstler in Neapel noch die auf der Reise zu ihrem Gemahl Ferdinand von Ungarn befindliche Schwester Philipps IV., Maria, porträtiert hatte (Brustbild Prado, ganze Figur Berlin), kehrte er Anfang 1631 nach Spanien zurück und lebte nun 18 Jahre lang ruhig am Hofe.

Seiner Verehrung für den ritterlichen und humanen General Spinola, mit dem zusammen er die Überfahrt nach Italien gemacht hatte und der ihm wohl von seiner vierzigjährigen Kriegführung in den Niederlanden erzählt hatte, gab er, wahrscheinlich innerhalb des Jahrzehntes nach der Heimkehr, Ausdruck in dem für das Lustschloß Buen Retiro gemalten Bilde der Übergabe von Breda (Abb. 61), welche neben der Belagerung von Ostende für den größten militärischen Erfolg Spinolas gehalten wurde (Prado). Auch in diesem Historienbild zeigt sich Velazquez in erster Linie als Porträtmaler, indem er die Mittelgruppe des besiegten Feldherrn Justinus von Nassau, der unter höchst ehrenvollen Bedingungen kapituliert hatte und den Schlüssel übergibt, und des ihn zu seiner Tapferkeit freundlich beglückwünschenden Siegers so sehr zum Hauptteil des Ganzen gemacht, und die ganze Bedeutung des Momentes so sehr in diese beiden Figuren gelegt hat, daß alles übrige nur wie die Folie dazu erscheint. Trotzdem in dem beiderseitigen Gefolge nur wenige Köpfe hervortreten, hat man ganz den Eindruck der Menge. — Bei der Übergabe von Breda spricht die landschaftliche Ferne sehr bedeutend zur Wirkung des Bildes mit und der Landschaft hat Velazquez auch in den drei Bildnissen fürstlicher Jäger im Prado, welche den König, den Infanten Ferdinand und den kleinen Sohn des Königs Baltasar Carlos (Abb. 62) darstellen, dem Gegenstande entsprechend einen großen Anteil gewährt. Das Bildnis des Infanten Ferdinand geht auf eine Aufnahme von 1628 zurück und ist, wie es bei Velazquez öfters der Fall war, von dem Künstler später übermalt worden. Die beiden anderen Jägerbilder sind um 1635 entstanden und vermutlich ebenfalls später überarbeitet. Wahrscheinlich den Jägermeister des Königs Juan Mateos stellt das herrliche, den Ausdruck



Abb. 66. Velazquez: Innocenz X. In der Galerie Doria zu Rom.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris u. New York.
(Zu Seite 96.)

des Kopfes entsprechend, höchst energisch modellierte Brustbild in Dresden dar. Auch ganze Jagden hat Velazquez in jenem Jahrzehnt gemalt, wie die Saujagd in der Nationalgalerie zu London. Rein landschaftliche Aufnahmen sind die je zwei Ansichten aus dem



Abb. 67. Velazquez: Die Infantin Margarita. In der Kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien. Nach einer Photographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 97.)

Park von Buen Retiro und Aranjuez im Prado. Schon bei den drei Jägerbildnissen hatte Velazquez Figur und Landschaft in engsten Zusammenhang miteinander gebracht und ein malerisches Ganzes daraus geschaffen; die Figur hob er durch warme Beleuchtung vor den kalten Tönen der Landschaft heraus und durch die Landschaft verlieh er den Bildnissen

poetische Verklärung. Durch Gebirgszüge macht er hier wie in anderen Gemälden die Landschaft interessant, wählt aber den Standpunkt hoch, so daß man auf die Landschaft herab sieht und ihre Formen die Figur nicht erdrücken. Zur höchsten Vollendung aber erhob er sich in diesem Zusammenklang von Figur und landschaftlichem Hintergrund in den Reiter-

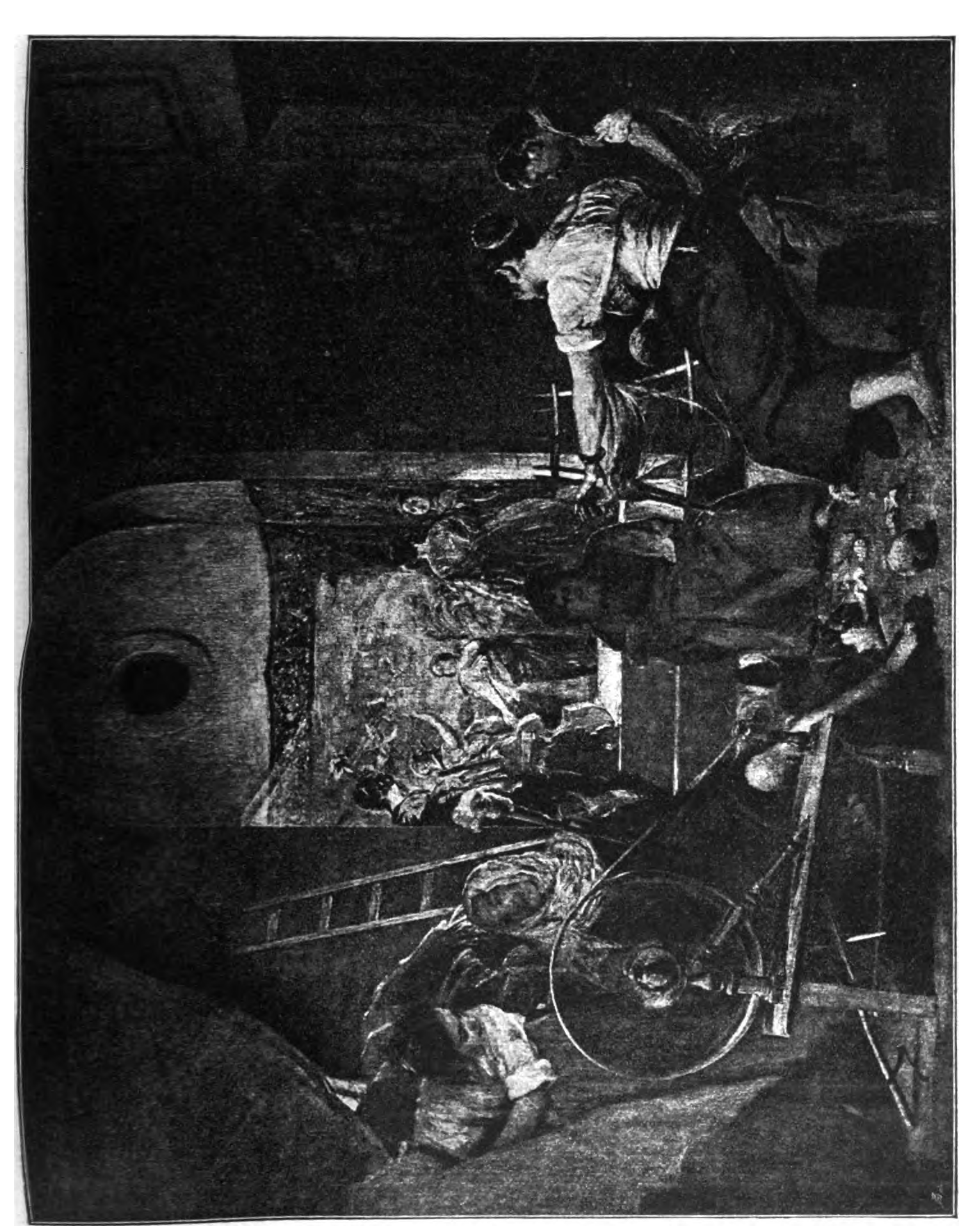


Abb. 68. Velazquez: Spinnerinnen in der Teppichfabrik von Santa Isabel zu Madrid. Im Pradomuseum zu Madrid. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 97.)

bildnissen, wobei das Reiterbildnis Karls V. von Tizian wohl Lehrmeister gewesen ist. Das Reiterbildnis des Königs im Palazzo Pitti von kleinen Verhältnissen wurde 1635 als Vorlage für den Florentiner Bildhauer Pietro Tacca gemalt, der danach eine Bronzewerk anfertigen sollte; das große Bild im Prado (Abb. 63) ist ein zweites Exemplar davon. Elegant und fest, den Kommandostab in der Hand, sitzt der königliche Reiter, der sich in allen Kavalier-

tugenden auszeichnete, auf dem gestiefelten Rotfuchs, den er in der schwierigen Stellung der Courbette hält. Aus der meilentiefen Landschaft weht frische Morgenluft herauf und der über dem Ganzen liegende Silberton hält alle Farbe nieder. Als Gegenstück zu diesem Gemälde dient das ebenfalls im Prado bewahrte Reiterbildnis der Gemahlin Philipps, Isabella von Bourbon, das der Künstler namentlich in dem herrlichen Schimmel und in der Landschaft um 1640 übermalt hat. Nicht minder bedeutend, spielend leicht und geistreich gemalt ist das Bildnis des siebenjährigen Infanten Baltasar Carlos auf einem Pony im Prado. Reiter und Pferd stehen lebhaft farbig, braun, gelb, rot und dunkelgrün vor dem hellen, bläulich-grünlichen Hintergrund von Landschaft und Luft, die von dem Licht eines Frühlingsmorgens

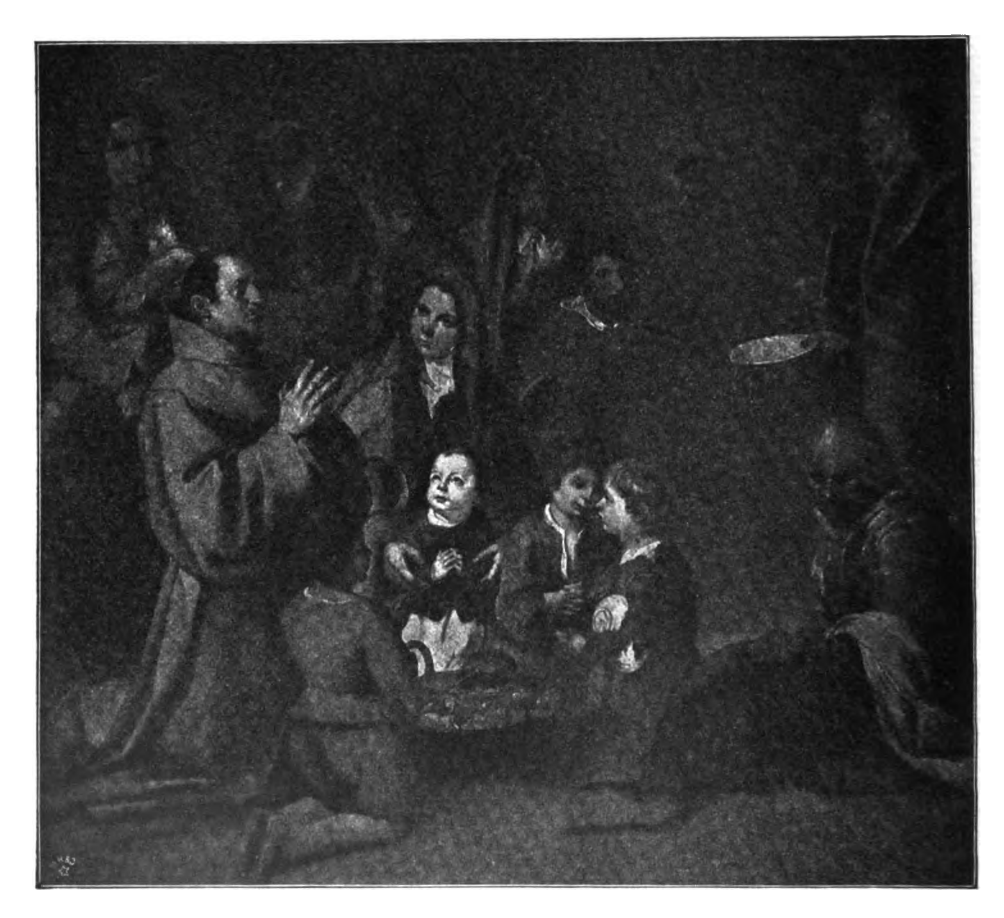


Abb. 69. Murillo: Der heilige Diego die Armen speisend.
Gemälde aus dem Franziskanerkloster zu Sevilla, jetzt in der Akademie S. Fernando zu Madrid.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 102.)

durchtränkt sind. Der Mitte der dreißiger Jahre gehört das Reiterbildnis des Olivarez an, von dem es zwei kleine Exemplare bei Lord Elgin in Broomhall, Grafschaft Fifeshire, und in Schleißheim, ein großes im Prado gibt. Trotzdem der Herzog, so viele Kriege er auch entfacht hat, niemals ins Feld gezogen war, hat er sich doch als Reiterführer darstellen lassen, in einer imposanten Haltung, deren Erfindung aus der Schule des Rubens stammt, die Truppen in die Schlacht weisend. Roß und Reiter sind ganz im Licht, fast ohne Schatten meisterhaft modelliert. Wie auf den Jägerbildern die Hunde, zeugen auf den Reiterbildern die Pferde von genauer, malerisch vorzüglich verwerteter Tierbeobachtung. Zu Pferde hatte Velazquez auch Franz von Este, Herzog von Modena und Reggio, gemalt, jedoch ist nur das schnell

und sicher gearbeitete Brustbild dieses Fürsten in der Galerie zu Modena erhalten. — Hier möge auch gleich das Kniestück des Königs im roten Galaanzug mit dem Kommandostab genannt werden, das Velazquez 1644 im Lager von Fraga malte, von dem es zwei Exemplare

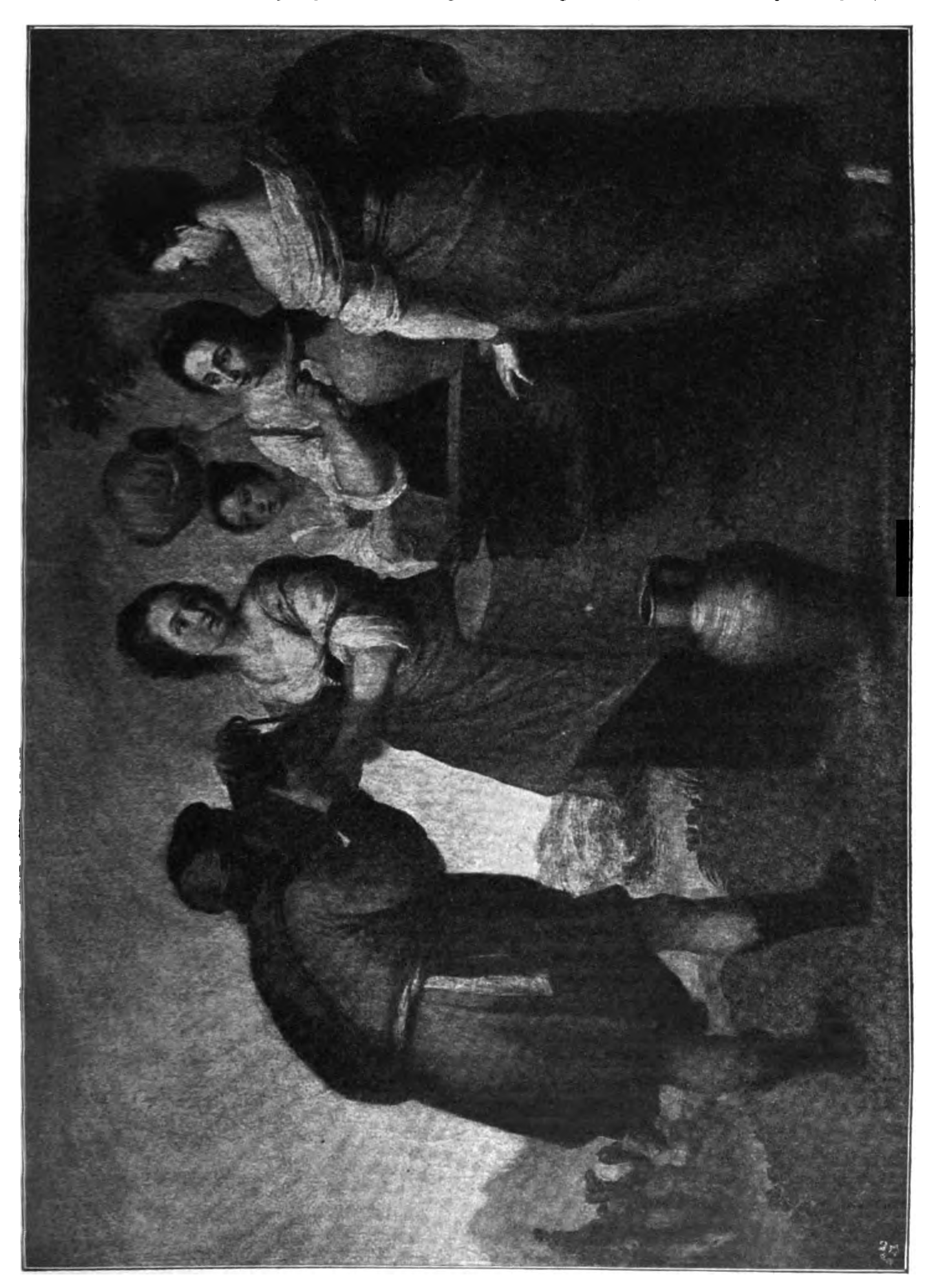


Abb. 70. Murillo: Rebekka und Elieser. Im Museum des Prado zu Madrid.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 108.)

in Dulwich College und in englischem Privatbesitz gibt und das durch seine helle, zarte und heitere Farbe zu den angenehmsten Bildnissen des Königs gehört.

Sehr groß ist die Zahl von Bildnissen nichtfürstlicher Personen aus der mittleren Zeit des Künstlers. Das Brustbild des Dichters Francisco de Quevedo y Villegas in

Apsley House charakterisiert ihn als klugen Mann, der schlagfertig in Worten und mit dem Degen war; das Kniestück des Bildhauers Martinez Montañez im Prado zeigt den beobachtenden Blick des Künstlers, der sein Modell ins Auge faßt und einen bestimmten, gerade wiederzugebenden Zug desselben seinem Gedächtnis einprägt. Von den drei Exemplaren des Bildnisses des Kardinals Gaspar y Borja ist das Brustbild im Städelschen Institut in Frankfurt das beste. Stolz und hart, lauernd und gebieterisch mit kaltem durchdringenden Blick tritt der Kardinal uns entgegen. In ganzer Figur ist der Admiral Adrian Pulido (Longford Castle 1639 und Woburn Abbey) kräftig und lebendig gemalt, in halber Don Antonio Alonso Pimentel Graf von Benavente (Prado), für dessen hübsches aber flaues Gesicht der Künstler Entschädigung bei der mit kühnem breiten Pinsel sehr wahr gemalten Rüstung gesucht hat. Unbekannte Männer stellen dar die unvollendete Halbfigur eines Jünglings in München, ein Brustbild in Apsley House, das unfertige Brustbild eines Santiagoordensritters in Dresden. Ein kleines Bild mit dreizehn Kavalieren in verschiedenen Gruppen befindet sich im Louvre.

Nur selten hat Velazquez weibliche Bildnisse geschaffen. Außer den bereits genannten gehören der mittleren Zeit seines Lebens an: der Kopf der sogenannten Sibylle im Prado, das einzige Profilbildnis, besonders leicht und breit gemalt, die Halbfigur der Dame mit dem Fächer in der Wallacegalerie zu London, dieselbe Dame in anderer Tracht in Chiswick House. Wohl das bedeutendste unter allen seinen Damenbildnissen ist die Halbfigur der Dame (wahrscheinlich seine Gattin) in Berlin (Abb. 64). Trotz der reichen Kleidung weniger ceremoniell als die Damen des Hofes aufgefaßt, legt sie die Hand mit energischem Griff auf die Stuhllehne und schaut lebhaft, fast schalkhaft aus dem Bilde heraus. Besonders begabt war Velazquez für die Darstellung von Kindern. Durch den Reiz seiner Farbe, durch seine duftige Behandlung von Luft und Licht wußte er sie poetisch zu verklären. Wahrscheinlich seine Tochter haben wir in zwei Halbfiguren im Prado zu erkennen. Den Prinzen Baltasar Carlos hat Velazquez von seinem zweiten bis zu seinem, im sechzehnten Jahre erfolgten Tode sehr häufig und mit viel Liebe gemalt (außer den beiden schon genannten Bildnissen: als ganz kleines Kind Castle Howard, Hertford House; der kleine Knabe in der Reitbahn, Sammlung Wallace und beim Earl of Grosvenor; mit der Büchse in einem Balkonzimmer, Prado; mit drei Jagdhunden, Herzog von Abercorn; als zehnjährigen Heiratskandidaten, Wien; in Rüstung, Buckinghampalast und Haag; kurz vor seinem Tode, Prado).

Dieser mittleren Periode gehören auch zwei hochbedeutende religiöse Bilder an. Das eine im Prado befindliche stellt den Gekreuzigten dar, ganz allein vor tiefschwarzem Hintergrund (Abb. 65), ähnlich wie ihn Dürer in seinem kleinen Dresdener Bilde gemalt hat. Die Figur steht mehr mit erhobenen Armen vor dem Kreuz, als daß sie daran hängt, weil der Künstler genau nach dem Modell arbeitete. Der naturwahre Körper ist plastisch modelliert und doch vollkommen malerisch. Die rechte Gesichtshälfte wird durch die herabhängenden Haare verdeckt und diese halbe Verschleierung erhöht die geheimnisvoll göttliche Wirkung des Kopfes. Das zweite Gemälde, in der Nationalgalerie zu London, ist in der Erfindung ganz eigenartig. Man hat vergessen, Christus nach der Geißelung von der Säule los zu binden. Ein Kind, das von einem Engel herzugeführt wird, betet ihn mitleidig klagend an. Wie Velazquez die mythologischen Gegenstände und die Übergabe von Breda von der rein menschlichen Seite erfaßte, so auch hier den religiösen Gegenstand aus der Passion. Dadurch ist ein tief ergreifendes Gemälde zustande gekommen. Das Ganze ist mit Unterdrückung fast aller Farbe in aschgrauem Ton gemalt.

Um für den König Gemälde, antike Statuen und Abgüsse nach Antiken zu kaufen, begab sich Velazquez 1649 zum zweitenmale nach Italien, wo er bis 1651 verweilte. Das weltberühmte Erzeugnis dieses zweiten römischen Aufenthaltes ist das Bildnis Papst Innocenz' X. in der Galerie Doria (Abb. 66). Da dem Künstler nur wenige Sitzungen zur Verfügung standen, ist das Bild gleich auf den ersten Wurf schnell hingemalt, das trägt zu seiner frischen und unmittelbaren Wirkung bei. Das Vorherrschen des Rot gibt koloristische Einheitlichkeit; trotzdem das gesunde und frische Rot im Gesicht des kräftigen sechsundsiebzigjährigen Greises das am wenigsten intensive ist, wird doch der Blick sogleich auf das Gesicht gezogen, so sehr ist die Durchgeistigung dieses temperamentvollen Kopfes mit den klugen, durchdringenden Augen gelungen. Die Wiederholung in Apsley House als Brustbild ist von anderer koloristischer Stimmung. Bevor Velazquez sich an dieses Meisterwerk wagte, übte er, da er längere Zeit nicht gemalt hatte, seinen Pinsel an seinem Diener und Farbenreiber, dem Mauren Juan de Pareja (zwei Exemplare in englischem Privatbesitz).

Durch das Bildnis Innocenz' X. wird der dritte Stil des Meisters eingeleitet, der aber nicht etwas vollkommen Neues ist, sondern nur die letzte Reife seiner Kunst darstellt. Er

beherrschte jetzt alle Mittel und sein Auge hatte die reichste Erfahrung. Mit unvergleichlicher Sicherheit verstand er die Natur zu fassen und in scheinbar flüchtigen Pinselstrichen erschöpfend richtig wiederzugeben. Die einzelnen Pinselstriche werden, wenigstens in den glänzenden und leuchtenden Teilen des Gemäldes, mosaikartig nebeneinander gesetzt und der Maler überläßt es dem Auge des Beschauers, sie aus der Fernansicht zu verschmelzen. Durch leichte Striche neben den Konturen erreicht er, daß man mehr als eine Ansicht zu sehen glaubt und den Eindruck hat, als ob die Figur sich bewegte.



Abb. 71. Murillo: Die schmausenden Gassenbuben.
In der Kgl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 102.)

Unter den Bildnissen dieser letzten Epoche stehen wieder diejenigen der königlichen Familie voran. Von dem König selber gibt es zahlreiche Brustbilder, von denen die besten sich im Prado, in der Nationalgalerie zu London, in Wien und Turin befinden. Mit dem König zusammen hat er auch seine zweite Gemahlin, Maria, gemalt (Prado), diese aber auch allein (Wien und Prado). Von der Infantin Maria Theresia gibt es ein Bildnis im Besitz von Mrs. Lyne Stephens in England, sieben Originalbildnisse stellen die kleine Infantin Margarita dar (Wien [Abb. 67], Prado, Frankfurt, Louvre). Das hübsche, blonde, muntere Kind ist entzückend poetisch aufgefaßt. Hier und in anderen Bildnissen weiß Velazquez selbst der unschönen Frauentracht mit dem ungeheuren Glockenrock malerischen Reiz abzugewinnen. Den bleichen, kränklichen kleinen Infanten Philipp Prosper hat er in farbenglühende Umgebung gesetzt (Wien). Eigentlich ein Bildnis der Infantin Margarita mit ihrem Hofstaat ist das berühmte Las Meninas genannte Gemälde des Prado, auf welchem Velazquez auch sich selber dargestellt hat, wie er das vor dem Bilde stehend gedachte Königspaar porträtiert. Die neun Figuren des Bildes stehen fast alle auf verschiedenen Plänen des Innenraumes und erscheinen daher in verschiedener Beleuchtung. Zum Hauptfaktor geworden ist die Beleuchtung in dem Gemälde die Spinnerinnen im Prado (Abb. 68), das in der malerischen Wiedergabe und Ver-

wertung des Lichtes zu den größten Wunderwerken der Welt zählt. Der hintere engere Raum, in welchem drei Hofdamen einen gewebten Teppich besehen, und der vordere, in welchem die Spinnerinnen an der Arbeit sind, haben verschiedenes Licht, ersterer helles direktes Sonnenlicht, letzterer dämmeriges Halblicht mit einem schmalen direkten Lichtstreifen und Reflexlichtern. Erstaunlich ist die Bewegung des Lichtes, die auch den Figuren den Anschein der Beweglichkeit verleiht.

Eine besondere Gruppe innerhalb der Werke des Velazquez bilden die aus verschiedenen Zeiten, namentlich jedoch aus der letzten Periode stammenden Bildnisse von lustigen Personen, die zur Unterhaltung des Hofes dienten, Zwergen und freiwilligen Narren, die sich sämtlich im Prado befinden. Die Darstellung des bis zum Anormalen oder gewollt Verzerrten geführten Charakteristischen scheint ihn besonders gereizt zu haben.

In den letzten Jahren wendete Velazquez sich auch wieder der Mythologie zu in einem Mars (Prado), dem man das entkleidete Modell nur zu deutlich anmerkt, in einem Merkur, der in abendlichem Dämmerlicht den Argus beschleicht (Prado), und in einer liegenden Venus als Rückenfigur (Rokeby, England), dem einzigen weiblichen Akt, den er gemalt hat. Dem Prinzip des Naturalismus blieb er in allen diesen Bildern treu. Wie wenig ihm Idealisierung lag, das zeigt deutlich das eine seiner beiden letzten religiösen Bilder, die Krönung Mariä im Prado, während das andere, die Einsiedler Antonius und Paulus (1659, Prado), durch die naturwahre Landschaft, in welcher die Figuren nur Staffage bilden, entzückt.

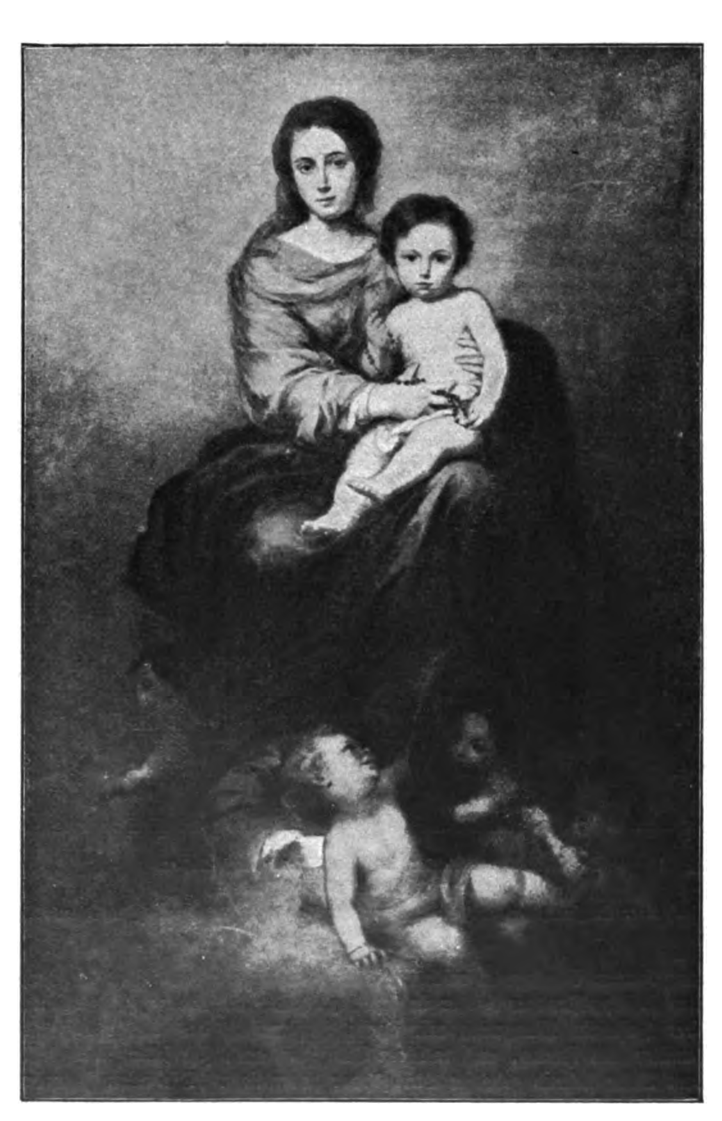


Abb. 78. Murillo: Die Jungfrau mit dem Rosenkranz.
In der Dulwichgalerie in London. (Zu Seite 103.)

Noch in der vollen Kraft des Schaffens ist Velazquez am 6. August 1660 vom Tode ereilt worden, wahrscheinlich infolge der Anstrengungen einer Reise nach den Pyrenäen, auf welcher er dem König als Quartiermacher vorausgehen mußte.



Abb. 78. Murillo: Die heilige Anna mit der Jungfrau Maria. Im Pradomuseum zu Madrid.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 104.)

So außerordentlich verschieden der künstlerische Charakter des zweiten spanischen Hauptmalers Bartolomé Estéban Murillo von dem des Velazquez ist, so ist doch die Grundlage im Schaffen beider dieselbe, genaue und sichere Kenntnis der Natur. Murillo aber begnügte sich nicht mit der schlichten Wiedergabe der irdischen Dinge, sondern seine Schöpfungen sind in den weitaus

meisten Fällen Phantasiegebilde, sie stellen Wunder und wunderbare Erscheinungen dar. Daß er sie so glaubwürdig zu machen verstanden hat, ist ein um so bedeutenderes Zeugnis von seiner Kenntnis der Natur. Diese hat er zudem noch unmittelbarer bewiesen durch eine große Reihe von einfachen Sittenbildern aus dem armen Volke. So weit ab diese von seinen Visionsbildern zu liegen scheinen, so werden beide doch vereinigt durch das starke Gefühl für die irdische Natur, die auch aus den letzteren spricht. Seine himmlischen Wesen unterliegen nicht etwa anderen, wenn auch parallelen Bildungsgesetzen wie die irdischen, sondern allein durch die malerische Verklärung, die seelische Reinheit seiner Gestalten, durch die Schönheit und Grazie der Form erreicht er die transcendentale Wirkung. Velazquez war eine nüchtern praktische, Murillo ist eine empfindsame, lyrische Natur. Die Wärme und den Schwung seiner Empfindung hat er seinen religiösen Bildern mitgeteilt. Aber darüber ist er auch kaum hinausgekommen, zum Dramatischen reichte sein Temperament nicht aus. Sehr oft hat er dieselben Gegenstände wiederholt, und doch ist er jedesmal neu, weil er immer wieder neue Wesen von Fleisch und Blut zum Vorbild nimmt und vielgestaltig ist wie die Natur selbst. Der malerische Reiz seiner Werke beruht in erster Linie auf dem Licht und zwar auf einem Helldunkel, in dem man die Sonne des Südens erkennt und das er ebenso meisterhaft beherrscht wie Correggio. Dazu kommt dann ein feines und poetisches Farbengefühl, welches etwa in der Mitte liegt zwischen den Venezianern und Correggio, aber doch auch spezifisch spanisch ist durch das südlich Rassige und die gegensätzliche Wirkung zarter, lichter und tiefkräftiger Farben. Mit Correggio verbindet ihn auch die reiche Bewegung, welche in seinen Bildern herrscht; selbst den Figuren, welche sich ganz ruhig halten, merkt man die Bewegungsfähigkeit in hohem Grade an. Im Gegensatz zu Velazquez spielt die Landschaft in seinen Werken fast gar keine Rolle, er ist weitaus in erster Linie Figurenmaler.

Die menschliche Persönlichkeit, welche uns aus seinen Werken entgegentritt, ist ebenso angenehm wie die des Velazquez. Er scheint harmlos, gutmütig und liebenswürdig gewesen zu sein. Den Armen und Kranken brachte er ein warmes Herz entgegen, wie die Rolle bezeugt, welche sie in seinen religiösen Darstellungen spielen. Für das kleine Leben des Volkes hatte er ein freundliches Auge, wie wir aus seinen Sittenbildern erkennen. Mit wie viel Liebe hat er sich auch in die oft wunderlichen Heiligengeschichten versenkt, welche er darzustellen hatte. Die reine Liebenswürdigkeit seiner Natur tönt aus seinen Frauen und Kindern wieder, die er in seinen Gemälden anmutig und graziös verherrlicht hat. Murillo ist zweifellos ein gläubiger Christ und Katholik gewesen, und zwar muß er jenen echten Christenglauben besessen haben, welcher der Seele eine unzerstörbare Freudigkeit und Heiterkeit verleiht. Sie ist über alle seine Schöpfungen ausgegossen.

Murillo war das Kind armer Eltern. Er wurde am 1. Januar 1618 zu Sevilla getauft. Mit zehn Jahren war er verwaist und wurde von seinem Vormund zu Juan del Castillo, der noch der Generation italianisierender Maler angehörte, in die Lehre gegeben. Von ihm lernte er das Handwerk der Kunst, und in der ersten Zeit seiner Laufbahn mußte er Dutzendware anfertigen, um sein Brot zu verdienen. 1642 riß er sich von diesem Frondienst los





Abb. 74. Murillo: Die unbefleckte Empfängnis. Im Pradomuseum zu Madrid.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 105.)

und ging nach Madrid, wo Velazquez ihn freundlich aufnahm. Hier wurde er während seines mehr als zweijährigen Aufenthaltes beim Studium der alten und neuen Kunstwerke in den königlichen Schlössern erst recht zum Künstler. Er hat sich nicht an einen oder mehrere Künstler angelehnt, sondern vor diesen Meisterschöpfungen gelernt mit eigenen Augen zu sehen.

So tritt er nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt als fertiger Künstler auf von ganz Sevillaner und ganz persönlicher Eigenart. Die Natur ist die Grundlage seines Schaffens und fern hinter ihm liegt der Manierismus, dem er sich zuerst angeschlossen hatte. Gleich sein erstes größeres Werk, elf Bilder mit Franziskanergeschichten für den kleinen Klosterhof von S. Francisco, zu welchem er 1646 als Mindestfordernder den Auftrag erhielt, machte ihn berühmt. Die Bilder sind wie alle zum Schmuck ganzer Wände bestimmten in Spanien nicht al fresco auf die Wand, sondern auf Leinwand gemalt. Die bekanntesten aus dem Cyklus sind die Armenspeisung, jetzt in der Akademie S. Fernando zu Madrid (Abb. 69), und die sogenannte Engelküche im Louvre, Gemälde, in deren naturalistischen Teilen wohl der Anblick der Volksstücke des Velazquez nachhallt. Bei der Engelküche ist dieser Naturalismus wunderlich und doch nicht künstlerisch unorganisch mit den visionären Erscheinungen der Engel, welche in der Küche arbeiten, gemischt. Die Einheitlichkeit kommt dadurch zustande, daß auch die Himmelsboten sich überaus natürlich benehmen. Schon in diesen Gemälden zeigte es sich, wie schmiegsam Murillos Technik war, wie leicht er sie je nach dem Bedürfnis des Gegenstandes ändern konnte. Dieser beständige Wechsel, welcher sich durch sein ganzes Leben verfolgen läßt, hatte früher dazu verführt, verschiedene Stilperioden anzunehmen und die nur selten datierten Werke des Meisters danach zu ordnen, bis man erkannte, daß Murillo verschiedene künstlerische Ausdrucksweisen gleichzeitig gebrauchte. Dennoch heben sich die Werke seiner früheren Zeit durch schärfere und einseitige Betonung gewisser Charakterzüge seiner Kunst als eine Sondergruppe heraus. Er entfernt sich darin wenig von dem einfachen und schlichten Naturalismus, der zuweilen sogar etwas hausbacken und nüchtern erscheint (Verkündigung, heilige Familie mit dem Vögelchen, Prado; fünf Geschichten des Patriarchen Jakob, Ermitage, Privatbesitz in England, Prado [Abb. 70]; Erscheinung der Madonna in der Zelle des heiligen Bernhard, Prado. Bei der Anbetung der Hirten, Prado, Ermitage und Vatikan, hat er sich wie Velazquez bei dem gleichen Gegenstand an Ribera angelehnt). Jener früheren Zeit gehören aber auch die weltberühmten Bilder mit halbwüchsigen Knaben und Mädchen aus dem Volke an (fünf in München [Abb. 71], zwei Ermitage, zwei Dulwich College, zwei Prado, eins Louvre). Es sind gesunde kräftige Kinder, welche mehr in Situationen als in Handlungen beim Schmausen, Geldzählen, Würfeln, beim Verkauf von Marktwaren, bei der selbst oder von der Mutter ausgeübten Jagd auf Ungeziefer dargestellt sind. Auch hier liegt nichts eigentlich Poetisches in den Bildern, und doch wirken sie durch die frische und volkstümliche Auffassung nicht ohne Humor außerordentlich anziehend. Das Malerische wechselt von scharfem einseitigem Licht mit dunklen Schatten bis zum duftigen Helldunkel, von prangender Vielfarbigkeit bis zu fast völliger Farblosigkeit. Verwandt mit diesen Bildern sind die Halbfigur des hübschen und feinen graziösen Blumenmädchens in Dulwich College und die beiden Sevillanerinnen im Fenster, welche vorübergehende Herren anzulocken scheinen (Heytesbury House).

Diese Gassenkinder sind unter den zahlreichen Kinderdarstellungen Murillos doch weitaus in der Minderheit. Gewöhnlich hat er dem Kinde idealere Seiten abgewonnen, außer in den Engeln, welche viele seiner Gemälde erfüllen, und in den Christusknaben bei den Madonnen auch in Einzelbildern, welche den kindlichen Täufer und den Christusknaben mit Lämmern darstellen (Prado, Nationalgalerie London, Sammlung Rothschild England). In der Schilderung des Kindes und der Muttergottes bedeutet Murillo für Spanien dasselbe wie Raphael für Italien. Er hat seine Andalusierinnen weniger idealisiert als Raphael seine Florentinerinnen und Römerinnen, und doch hebt er sie gänzlich aus der Sphäre des Gewöhnlichen, wenn auch nicht in das Göttliche, so doch in das Malerisch-Poetische heraus. In einer kleineren Gruppe von Madonnenbildern zeigt er wie Raphael Mutter und Kind mit sich selber beschäftigt, entweder nur in Liebkosungen (englischer Privatbesitz) oder die Madonna bei einer Verrichtung in der Kinderstube. Das schönste Bild der letzteren Art ist das Gemälde der Galerie S. Telmo, auf welchem die Mutter das auf ihrem Schoße liegende Kind frisch wickelt, während zwei Engel es durch Musik unterhalten. Die große heilige Familie im Louvre, welche sich an den Gruppenbau bei Florentiner heiligen Familien anlehnt, ist etwas flau und süßlich, auch das Bild gleichen Gegenstandes in der Londoner Nationalgalerie ist nicht ganz glücklich. Das beste hat Murillo erst in den Madonnenbildern geleistet, in welchen er sich ganz frei von jedem Vorbild hielt, in welchen Madonna und Kind beide den Beschauer anblicken. In ihnen kommen die dunklen Augen der Andalusier, deren Ausdruck Murillo so meisterhaft zu malen

wußte und denen er eine so wunderbare Tiefe zu geben verstand, zur vollen Wirkung. Fast an arabische Typen erinnern Mutter und Kind auf dem Brustbilde im Museum zu Sevilla, ebenfalls ziemlich nahe dem Modell sind beide auf dem Madonnenbilde der Galerie Corsini zu Rom. Von den beiden Madonnenbildern im Palazzo Pitti hat den Meister besonders das berühmt gemacht, auf welchem das nackte Kind auf dem Knie der Mutter steht, es ist von

Abb. 75. Murillo: Der heilige Antonius. Im Kgl. Museum zu Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 106.)

duftiger poetischer Farbe. Auf einem Gemälde der Dulwichgalerie schwebt die Gruppe auf Wolken (Abb. 72). Auf dem leicht und locker gemalten Bilde in Dresden schaut die Madonna gen Himmel. Andere idealisierende Madonnenbilder befinden sich im Louvre, Prado, Haag und anderwärts. — Unter den Darstellungen aus dem Leben der Maria befinden sich zwei wahre Perlen, das eine im Louvre, das andere im Prado. Ersteres stellt die Geburt der Maria dar und ist 1655 gemalt worden. Nachbarn und Engel sind um das Neugeborene versammelt, von irdischem und himmlischem Licht ist das Gemälde durchstrahlt, in der poetischen





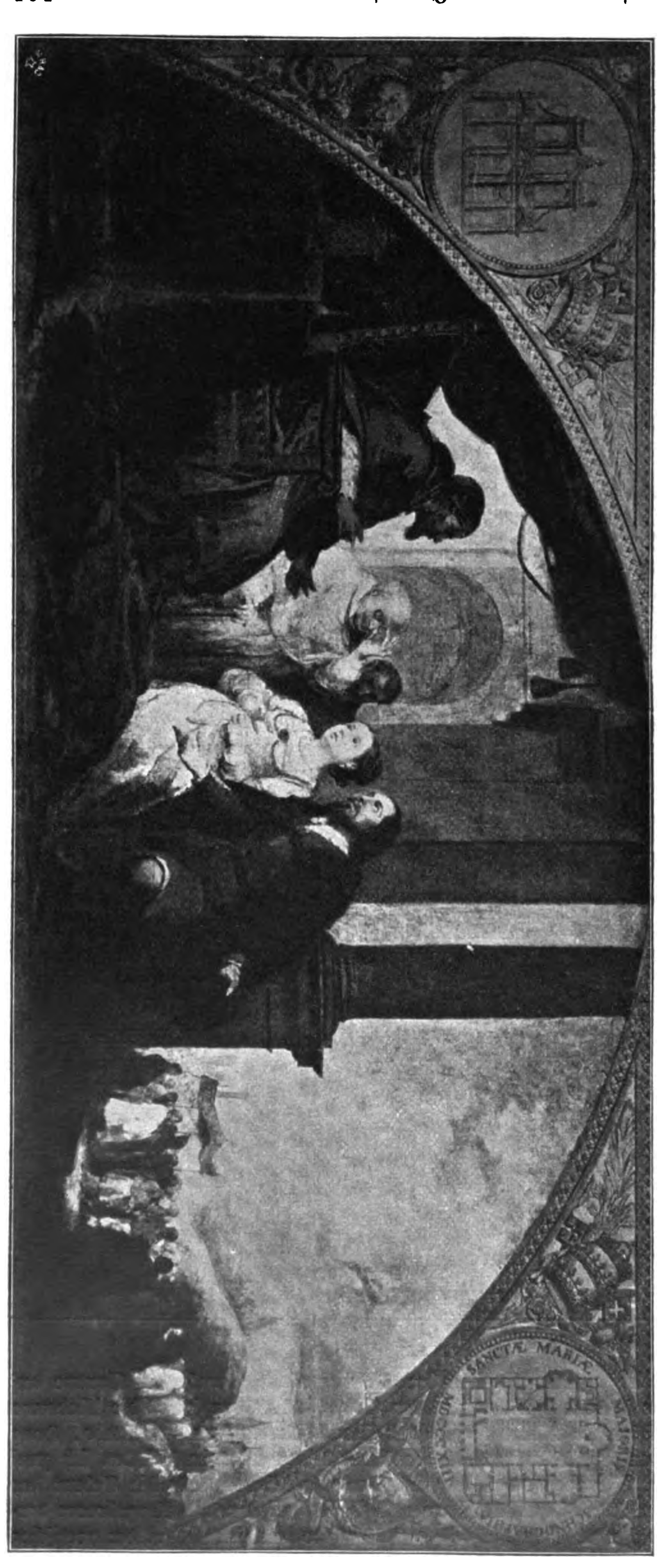


Abb. 76. Murillo: Der Patrizier Johannes vor dem Papst und die Gründung der Kirche Santa Maria ad nives in Rom. Gemalt für die Kirche Santa Maria la Blanca in Sevilla; jetzt in der Akademie San Fernando zu Madrid. Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie. in Madrid. (Zu Seite 106.)

Farbengebung herrschen rote Töne vor. Inhaltlich und malerisch von höchstem Reiz ist das Gemälde im Prado, auf welchem die heilige Anna als Lehrerin der kleinen, wie ein spanisches vornehmes Kind aufgefaßten Maria dargestellt ist (Abb. 73). Die vollen Farben heben die Figuren vor einem fast farblosen kühlen Grunde heraus. — Repräsentierend als Fürstin erscheint Maria auf dem Gemälde des Prado, auf welchem sie dem heiligen Ildefonso die Kasel überreicht, und auf Murillos letztem Gemälde, der Verlobung der heiligen Katharina im Kapuzinerkloster zu Cadiz. Ersteres ist etwas frostig in der Auffassung des Vorgangs, letzteres inhaltlich und malerisch von bezaubernder Wärme.

Am berühmtesten unter allen Madonnenbildern Murillos sind diejenigen, durch welche die unbefleckte Empfängnis dargestellt wird. Anfangs wurde dieser Gegenstand symbolisch, dann freier behandelt, bis Murillo ihn endgültig zu vollendeter Künstlerschaft erhob, indem er die als reine, fast noch kindliche Jungfrau charakterisierte Madonna darstellt, wie sie auf einer Mondsichel von Licht umflossen und Licht ausstrahlend emporschwebt, begleitet von Kinderengeln, die sich in Wolken tummeln. Die Augen hat sie

meist in seligem Staunen gen Himmel gerichtet, wo über ihr zuweilen Gott Vater erscheint, öfters aber hat sie auch den Blick gesenkt. Zweiunddreißig derartige Bilder sind über Murillos ganze Schaffenszeit verteilt (Wien; Thomas Baring, London; aus S. Francisco zu Sevilla, voller stürmischer Bewegung, aus dem Besitz der Isabella Farnese im Prado mit hinreißendem Ausdruck der großen, dunklen unschuldigen Augen [Abb. 74]; Ermitage zu Petersburg, wo sie die Richtung des Blickes nach oben mit erhobener Hand begleitet; Louvre — von 1678 — etwas süß).

Während die Darstellungen der unbefleckten Empfängnis im Himmel oder an der Schwelle des Himmels gedacht sind, bringen andere visionäre Bilder den Himmel mit der Erde in Beziehung, so namentlich in den Visionen des heiligen Antonius. Auf dem großen Ge-

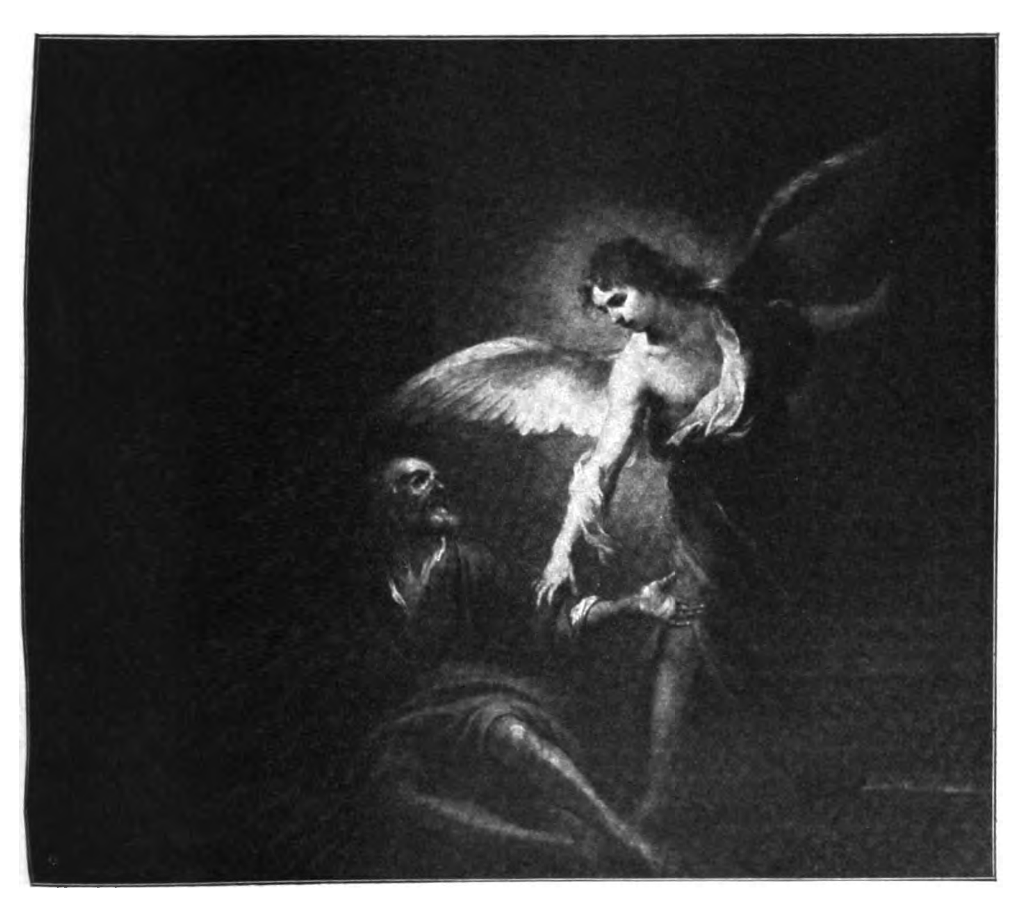


Abb. 77. Murillo: Die Befreiung des heiligen Petrus.
Gemälde aus der Kirche de la Caridad zu Sevilla, im Ermitagemuseum zu Petersburg.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 106.)

mälde in der Kathedrale zu Sevilla von 1656 kniet der Heilige einsam in einem nüchternen Raum; plötzlich schweben lichte Wolken zu ihm herab und inmitten eines Getümmels von Engeln verschiedener Art erscheint das nackte, ihm die Ärmchen entgegenstreckende Christuskind. Mehrfach hat er die Szene gemalt, in welcher das Kind auf dem vor dem Heiligen liegenden Buche steht, oder wie dieser das Kind liebevoll in den Armen hält, auf keinem Bilde besser als auf dem in Berlin befindlichen, das von dem ganzen poetischen Duft seines Kolorits durchtränkt ist (Abb. 75).

Mit so tiefem Gefühl er derartige Szenen auch zu durchdringen wußte, zu den erzählenden Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi, ja auch zu Kruzifixen und Ecce Homo-Köpfen reichte seine Kraft nicht ganz aus. Christus ist fast immer der gleiche, wenig be-

deutende Typus. Auch in den cyklischen erzählenden Darstellungen aus der Bibel oder aus der Legende und Parabel ist er nicht immer auf der gleichen Höhe, so große Meisterwerke sich auch einzeln darunter finden. Durchweg glücklich war er in den 1665 gemalten vier Bildern für die Lunetten unter der Kuppel von S. Maria la Blanca, in denen er, für diese Stelle sehr passend, Visionen und Lichterscheinungen behandelte; in den beiden schönsten, jetzt in der Akademie zu Madrid (Abb. 76), erzählt er die Legende der Gründung von S. Maria maggiore zu Rom. Auch die Geschichte vom verlorenen Sohn auf sechs Gemälden der ehemaligen Dudleygalerie zu London hat er vortrefflich erzählt. Das cyklische Hauptwerk seines Lebens sind die Gemälde für die Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla, von denen sich nur noch drei am Platze, die übrigen in Madrid, in englischem Privatbesitz und in der Ermitage befinden (zwischen 1670 und 1674) (Abb. 77). Es sind acht Darstellungen, welche an Beispielen aus den beiden Testamenten und aus der Legende die Werke der Barmherzigkeit schildern. Soweit es sich um Szenen mit wenigen Figuren handelt und Christus nicht darin auftritt, hat der Künstler seine Aufgabe in meisterhafter Erzählung gelöst. Für die Darstellung der Hoheit und Wunderkraft Christi bei der Heilung des Gichtbrüchigen und der Speisung der Fünftausend und für die großen Volksszenen auf dem letztgenannten Gemälde und bei der Tränkung der dürstenden Juden durch Moses versagte seine Kraft. In den beiden malerisch hochbedeutenden Nachtstücken, der heilige Juan de Dios beim Tragen eines Kranken von einem Engel unterstützt und der Befreiung Petri, ist das traumhaft Wunderbare vorzüglich zum Ausdruck gebracht und in der Krankenpflege durch die heilige Elisabeth ist eine monumentale Komposition, wie sie Murillo sehr selten erreichte, vereinigt mit Tiefe und Reichtum der Charakteristik und hohem malerischen Reiz. Tief menschliche Erfassung zeichnet auch die Rückkehr des verlorenen Sohnes aus.

Dem letzten Jahrzehnt seines Lebens gehören die Gemälde für den großen Retablo in der 1670 vollendeten Kapuzinerkirche an, von denen sich die meisten, bis auf drei, schlecht erhalten, im Museum zu Sevilla befinden. Das Mittelbild, das Rosenwunder des heiligen Franz in der Portiunculakapelle schildernd, wird in Pau aufbewahrt. Das schönste auf allen diesen Bildern sind die Christusknaben, welche den heiligen Antonius und Felix erscheinen, und die Fülle von Engelknaben, die überall ausgestreut ist. Von den Bildern, die er seit 1678 für die Augustinerkirche zu Sevilla malte, ist das bedeutendste in München, der heilige Thomas von Villanueva einen Lahmen heilend, von einer Kraft der individuellen Menschenschilderung, wie sie sich nicht häufig bei Murillo findet (Abb. 78). — Daß ihm jedoch auch diese zu Gebote stand, bezeugen außer diesem Gemälde einige Bildnisse (D. Justino de Neve, Bowood House, D. Andres de Andrade, Northbrook Galerie; Nikolas Amazurino, Holford; sein Selbstbildnis, das beste Exemplar bei Earl Spencer in Althorp Park). Gelegentlich gab er auch Heiligengestalten Bildniszüge (die heiligen Erzbischöfe Isidor und Leander in der Kathedrale zu Sevilla; der heilige Rodriguez, Dresden).

Mit Ausnahme jenes zweijährigen Aufenthaltes in Madrid hat Murillo sein ganzes Leben in seiner Vaterstadt zugebracht. Als er sie, schon über sechzigjährig, verließ, um in Cadiz die Verlobung der heiligen Katharina zu malen, stürzte er bei der Arbeit vom Gerüst, und an den Folgen dieses Unfalls ist er zu Sevilla am 3. April 1682 gestorben, das Gemälde nicht ganz vollendet hinterlassend.

So sehr beruhte die Größe der beiden spanischen Hauptmaler auf ihrer Persönlichkeit, daß sich an keinen von beiden eine bedeutende Schule angeschlossen hat. Am ehesten sollte man noch denken, daß Velazquez hätte Schule bildend wirken können, denn seine Meisterschaft in der Technik enthielt manche lehrbaren Elemente; aber auch hier beruhte alles so sehr auf der Kraft seines Geistes, daß sein Schwiegersohn Juan Bautista Martinez del Mazo († 1667 in Madrid) und sein schon genannter Diener Juan de Pareja weit hinter ihm zurückblieben. Von Murillos Kunst pflanzte sich ein Nachhall bis weit in das 18. Jahrhundert fort, aber keiner seiner Nachfolger hat etwas Erhebliches geleistet.

Die Lehrer der beiden großen Meister hatten neben ihnen noch andere Schüler, von denen aber auch keiner eine größere Bedeutung erlangte. Dem

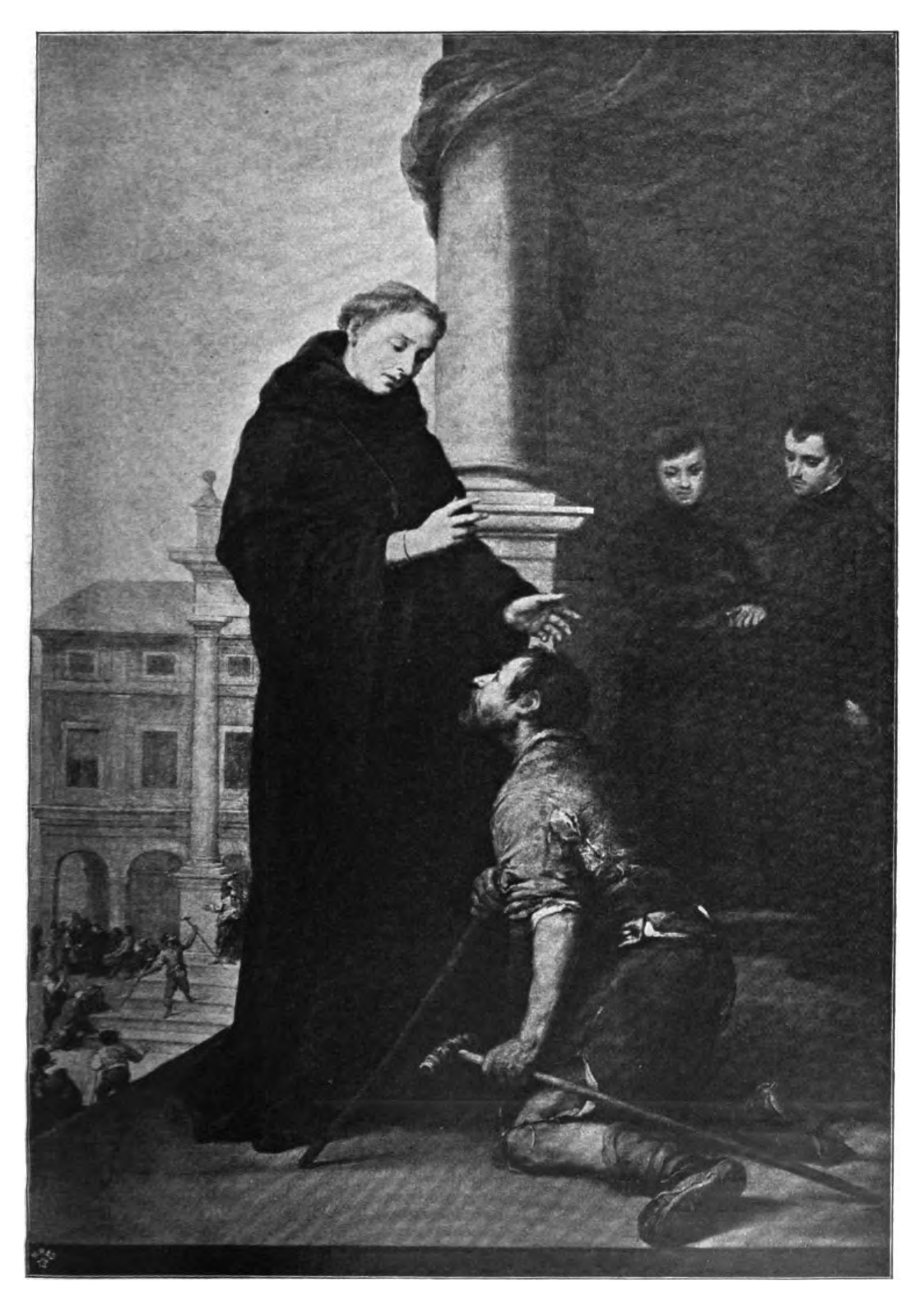


Abb. 78. Murillo: Die Heilung eines Lahmen durch einen Heiligen des Augustinerordens (Thomas von Villanueva?).
In der Kgl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 106.)

Herrera el viejo folgte sein Sohn Francisco Herrera el mozo (1622—1685), ein Schüler des Juan del Castillo war Pedro de Moya (1610—1666), der sich jedoch später zu van Dyck begab und Elemente von dessen Kunst nach Spanien überführte.

Während des 18. Jahrhunderts trat in der spanischen Malerei eine derartige Ebbe ein, daß die Könige Ausländer an ihren Hof beriefen, die Italiener Luca Giordano, Jacopo Amigoni, Giov. Batt. Tiepolo und den deutschen Raphael Mengs. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber erstand ein bedeutendes durch und durch nationales Talent Francisco Goya y Lucientes (geb. 1746 zu Fuentedosos in Arragonien, † 1828 in Bordeaux). Der spanische Naturalismus kommt bei ihm noch einmal voll zum Durchbruch. Wie Velazquez war er ein großer Techniker, nur daß er dessen Gediegenheit vermissen läßt und oft zu flüchtig, wild und nachlässig war. Wie bei den großen Meistern herrscht auch bei ihm das Licht und unterdrückt die Lokalfarbe oder faßt sie in größeren Licht- und Schattenmassen zusammen. Einen hohen Wert legte er auf das Inhaltliche der Kunst, er wünschte dadurch seinen Ansichten über das Leben und die Gesellschaft Ausdruck zu geben und ist ein geistsprühender Sittenschilderer geworden. Er war im Inhaltlichen ebenso wahr wie im Künstlerischen. Am besten konnte er diesen Tendenzen in der Radierung



Abb. 79. Francisco Goya: Milchmädchen. Budapest, Landesgalerie. (Zu Seite 109.)

Ausdruck verleihen, und deshalb hat er sie eifrig gepflegt. Seine Satire ist bitter und unversöhnlich, er steigert die Charakteristik häufig bis zur Karikatur, auch vieles Phantastische läuft mit unter. Sein Ziel war für Menschlichkeit und Aufklärung zu wirken.

Sein Lehrer war Fr. Bayeu zu Madrid, dann besuchte er Italien. Er selber nennt als seine Lehrmeister die Natur, Velazquez und Rembrandt. Seit 1780 war er Mitglied der Akademie und seit 1795 ihr Direktor, bis er 1822 nach Frankreich ging. Das Werk, das ihn berühmt machte, waren farbige Kartons mit Sittenschilderungen für Teppichweberei (seit 1776, Prado). Unter seinen monumentalen Malereien sind die eigenartigsten die in S. Antonio de la Florida bei Madrid unter dem Einfluß Tiepolos aber mit echt spanischem Realismus. Seine nüchterne Naturbeobachtung machte ihn geeignet zum Bildnismaler. Er hat unter anderem die Familie König Karls IV. auf einem Gruppenbild und in Einzelbildnissen gemalt. Wahrhaft ergreifend sind seine Schilderungen von der französischen Invasion des Jahres 1808 in der Wahrheit, mit welcher die grausigen Vorgänge wiedergegeben sind, und erstaunlich ist die Kühnheit, mit welcher die beiden großen Bilder im Prado gemalt sind. Mit zwei sehr entgegengesetzten Gegenständen, mit phantastischen Spukgeschichten und ländlichen Festen schmückte er in zweiundzwanzig Gemälden das Landhaus des Herzogs von Ossuna bei Madrid aus. Verschiedene spanische Kirchen bewahren Altarbilder von ihm, in welchen er bis spät trotz des Empirezeitalters mit seinem Idealismus seinen Realismus beibehielt. Von seinen Sittenbildern enthält die berühmtesten und meisten die Akademiesammlung zu Madrid (Abb. 79).

Seine Radierungen bestehen aus einer Fülle von Einzelblättern und aus fünf größeren Folgen. Meisterhaft ist die leichte zeichnende Art, die mit großer Sicherheit das Wesentliche wiedergibt und eine malerische Wirkung erzielt. In den „Caprichos" (achtzig Blätter) hat er die Hofgesellschaft und die Geistlichkeit persifliert, denen er später noch die achtzehn Blätter „Sprichwörter" hinzufügte. Die aus achtzig Blättern bestehenden „Kriegsleiden" schildern meistens Szenen aus der französischen Invasion.

Goya erscheint wie ein Vorläufer der Wendung, welche die Kunst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts genommen hat, deshalb ist er auch von der Jetztzeit neu auf den Schild erhoben worden.

D. Die Malerei der Niederlande.

a) Flandern.

Wie im Zeitalter des Quentin Massys war Antwerpen auch im 17. Jahrhundert und zwar noch ausschließlicher die Hauptstadt der südniederländischen Kunst, trotzdem seine politische Blüte gänzlich vernichtet war. Mit dem Ausbruch des spanisch-niederländischen Krieges in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts begann der Verfall. Religiöse Streitigkeiten durchtobten die Stadt im Innern, 1585 wurde sie nach monatelanger Belagerung von den Spaniern erobert. Die Bevölkerungszahl der Stadt nahm reißend schnell ab, und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bot sie ein trauriges Bild von Verödung und Verarmung dar. Durch die dauernde Entziehung der freien Schiffahrt auf der Schelde war der Handel, der ehemals die Welt umspannt hatte, gänzlich lahm gelegt worden. Die Beobachtung,



Abb. 80. Otto van Veen: Heil. Familie mit Franz und Katharina. Brüssel, Kgl. Museum. (Zu Seite 111.)

daß die Blüte der Kunst mit der politischen Blüte nicht gleichzeitig ist, sondern ihr, oft erst in geraumem Abstand, folgt, können wir hier wie in Spanien besonders deutlich machen. Daß die Kunst gerade in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts ihre Höhe erreichte, hatte seinen Grund darin, daß, seitdem im Jahre 1595 der Erzherzog Albert Gouverneur der Niederlande geworden war, eine Periode verhältnismäßiger Ruhe eintrat. Der Statthalter und seine Gemahlin Isabella, eine Tochter Philipps II., waren Gönner der Kunst. Durch den Bildersturm des Jahres 1566 waren viele kirchliche Kunstwerke zerstört worden, die ersetzt werden mußten. Die Geistlichen und die Klöster waren reich, aber auch Innungen und Private wetteiferten mit frommen Stiftungen.



Abb. 81. Hendrik van Balen: Entführung der Europa.
Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 112.)

Schon vor dem Auftreten von Rubens versuchten sich einige Maler des fremden Einflusses teilweise zu entledigen und in nationalem Geiste zu schaffen. Das größte Interesse unter ihnen nehmen die beiden Hauptlehrer von Rubens, Adam van Noort (1557—1641) und Otto van Veen (oder latinisiert Vaenius, 1558—1629) in Anspruch. Vom ersteren können wir kein einziges sicheres Gemälde nachweisen; er muß ein sehr tüchtiger Lehrer gewesen sein, denn eine große Zahl von Schülern fand sich in seiner Werkstatt zusammen und unter ihnen befanden sich die bedeutendsten Meister der vlämischen Malerei. Otto van Veen war als Maler in seinen zu Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen Gemälden (Abb. 80) ein schwerfälliger Eklektiker und später ein glatter und empfindungsloser Manierist. Neben diesen beiden schufen Jan Snellinck (1549—1638), die drei Brüder Ambros († 1618), Frans († 1616) und

Hieronymus († 1604), Franken, David Remeeus (nach 1555—1625), Wenzel Cobergher (um 1560—1635).

Selbst unter den Künstlern, welche mit Rubens gleichalterig waren, finden sich einige, die von seinem Einfluß gar nicht, oder nur sehr wenig berührt wurden. Der Bedeutendste unter ihnen ist wohl Hendrik van Balen (1575—1632), der Mitschüler von Rubens bei Adam van Noort war, und sich dennoch von seinem berühmten Genossen so gut wie nichts aneignete, sondern bis an sein Ende im Sinne der älteren Schule italianisierte. Zu seinen besten Werken gehören die kleinen Bilder mit mythologischen Szenen (Abb. 81) oder Darstellungen der Jahreszeiten in München (Abb. 82), Kassel, Dresden,



Abb. 82. Der Herbst. München, Pinakothek. Figuren von Hendrik van Balen, alles übrige von Jan Brueghel. Nach einer Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München. (Zu Seite 112.)

Louvre, die freilich ihren Hauptwert durch die Mitwirkung des Jan Brueghel in Landschaft und Beiwerk erhalten haben. Auch Marten Pepyn (1575 bis 1643) hielt sich fast gänzlich frei von Einflüssen des Rubens, wie seine Hauptwerke „Der Durchzug durchs Rote Meer" im Antwerpener Museum und zwei Altarwerke in der Kirche des Elisabethspitals beweisen. Erst als er 1637 den heiligen Norbert für die Michaelskirche in Antwerpen malte, zeigte er etwas Anlehnung an Rubens. Blieb dieser Maler gänzlich im italienischen Stil befangen, so suchte sich Abraham Janßens van Nuyssen (um 1570—1632), ein Schüler von Snellinck, daraus empor zu arbeiten, indem er sich in einzelnen Werken mehr der Natur näherte (Grablegung Christi, Köln; Tag und Nacht, Wien; allegorische Figur der Schelde, Antwerpen, Museum).

Wie kein Meister in einer anderen Schule steht im Vordergrund der vlämischen Malerei Peter Paul Rubens. Auf ihn muß sich in der geschichtlichen Betrachtung alles eine geraume Weile vor ihm und lange nach ihm beziehen. Rubens ist eine der größten und der am meisten herrschenden Künstlerpersönlichkeiten, die es gegeben hat, und doch ist er ganz ein Kind seiner Zeit. Die Kunst des Velazquez und der großen holländischen Maler des 17. Jahrhunderts hat abgesehen davon, daß sie in erster Linie malerisch ist, nichts mit dem in Europa damals herrschenden Kunstgeist gemein, sondern ist der höchste künstlerische Ausdruck, welchen das betreffende Volk seinem Wesen nach haben konnte, und stellt sich somit der klassischen Kunst der Italiener und der Deutschen zu Beginn des 16. Jahrhunderts an die Seite. Rubens dagegen gehört voll und ganz dem Barockzeitalter an, ist außerhalb desselben nicht zu denken, ja seine Werke sind in der Malerei die höchste Verkörperung, welche dieses Zeitalter gefunden hat, weit hinaus über die gleichzeitigen Italiener. Die italienischen Maler des 17. Jahrhunderts waren Epigonen einer größeren Kunstzeit, das behinderte sie, in Rubens aber erreichte die im 16. Jahrhundert begonnene Entwickelung der südniederländischen Kunst ihre Höhe. Sie hatte sich vor ihm in öden Manierismus verrannt. Da kam nach einigen spärlichen Vorbeutungen in anderen Meistern, die wir soeben kennen gelernt haben, Rubens. Er that zunächst nichts anderes als die Künstler des 16. Jahrhunderts. Wie jene ging er nach Italien und studierte mit Eifer und Leidenschaft, mit höchster

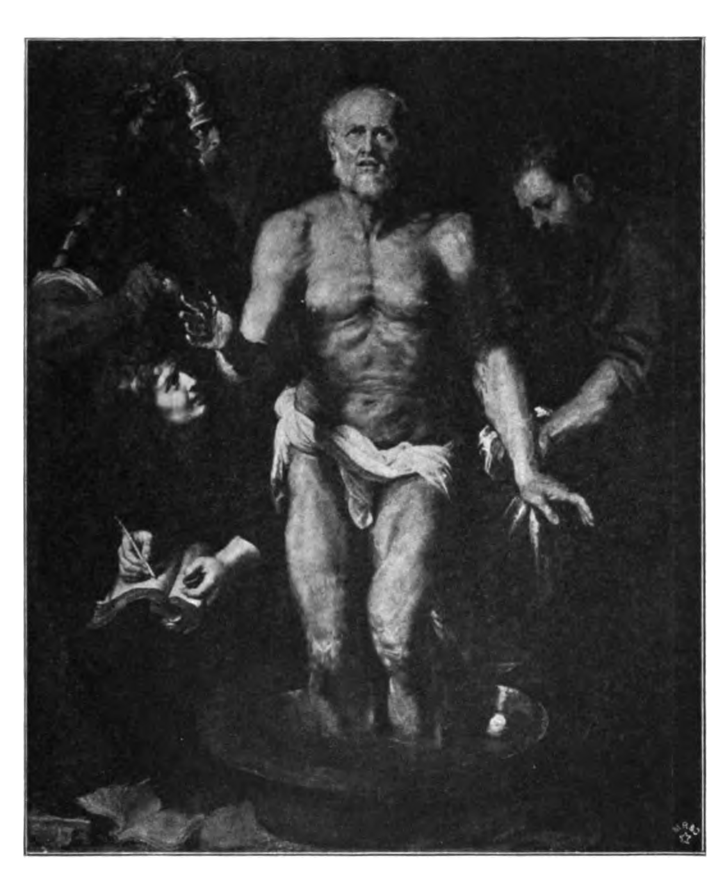


Abb. 83. P. P. Rubens: Der Tod Senecas. München, Alte Pinakothek.
(Zu Seite 125.)

Bewunderung die Italiener. Aber darin unterschied er sich von ihnen, daß er darum seine eigene Persönlichkeit nicht aufgab, daß er als die Grundlage seines Schaffens immer die Natur beibehielt, daß er auch den Italienern gegenüber



Abb. 84. P. P. Rubens: Landschaft mit Regenbogen. Im Louvre zu Paris.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 126.)

der Vlame blieb und alles, was er von den italienischen Meistern aufnahm, — wir werden sehen, nach welchen Kämpfen und unter welchen Gefahren — seiner individuellen Persönlichkeit assimilierte. Rubens ist das einzige Beispiel in der Kunstgeschichte, daß ein Künstler in so umfassender Weise die Werke einer



Abb. 85. P. P. Rubens: Rubens und seine Gemahlin Isabella Brant. In der Kgl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 127.)

anderen Schule studierte, ohne akademisch zu werden. Daß Rubens in Bezug auf seine Heimat die Spitze einer früheren Entwickelung bildet, das hat seiner Kunst neben allem Barockcharakter auch den Stempel des Klassischen aufgedrückt. Darum vermochte er die Barockelemente von der edelsten Seite aufzufassen und

auszubilden. Er gibt die Natur in ähnlicher Weise unmittelbar wieder wie die Caracci und Caravaggio, auch bei ihm spielt die Natürlichkeit des Geschehens eine große Rolle, aber alles das ist bei ihm niemals niedrig, niemals greift er dabei zu kleinlichen Mitteln. Das Prinzip lebhafter Bewegung, das so charakteristisch ist für den Barock in allen Künsten, ist auch in seinen Werken voll enthalten, aber es ist bei ihm zu klassischer Meisterschaft im Momentanen umgebildet. Niemals ist die Flüchtigkeit des Augenblicks überzeugender dargestellt worden als durch ihn. Seine Figuren haben eine solche Bewegungsfähigkeit, daß man fast erstaunt ist, sie nach kurzem Wegblicken noch in derselben Stellung zu finden. Bei seinen Landschaften erwartet man in gleicher Weise einen Wechsel der Beleuchtung. Auch das weitere Barockprinzip, die Anwendung des Affekts findet sich bei ihm. Aber Bewegung und Affekt hat er zusammen in wahrhaft dramatische Handlung umgesetzt. Das Theatralische, das so charakteristisch ist für den Barock, verleugnen auch seine Werke und ihre ganze Art nicht völlig, wenn es auch von der edelsten Seite erscheint.

Die Wendung der Barockelemente nach dieser Richtung nnd vieles andere noch läßt Rubens den großen Italienern der klassischen Zeit parallel erscheinen. Er teilt mit ihnen und mit der Antike die geistige und körperliche Gesundheit. Wie bei jenen hat sein Wesen einen rationalistischen Grundzug und erst daraus erhebt sich die hohe Idealität. Rubens war durchaus ein Mann von dieser Welt, der mit ihr und ihren Möglichkeiten rechnet, der niemals den festen Boden unter seinen Füßen losließ. Wie die großen Künstler Italiens war er hochgebildet und außerordentlich vielseitig; wie ihr Wesen hatte auch das seinige etwas Aristokratisches. Wie Tizian in Venedig richtete er, der einer altangesehenen Antwerpener Familie entstammte, sich in Antwerpen einen fürstlichen Haushalt ein. Nächst der Kunst gehörte seine größte Neigung der Politik, in welcher er jahrelang als Diplomat wirkte. Dennoch müssen wir betonen, daß ihn seine physische und seelische Gesundheit meistens zum Derben und zuweilen zum Brutalen verführte, daß er doch nicht die ruhige und selbstverständliche Größe der Griechen und der Renaissancemenschen erreichte, und hier nicht nur der Italiener, sondern auch der Deutschen; daß er doch nicht ganz im Sinne jener erhobenes Menschentum darstellt. Die eigentliche Größe des Rubens liegt in seinem unwiderstehlichen Temperament, und damit erscheint er den Griechen und den großen Geistern der Renaissance gegenüber zuweilen sogar forciert. Er war wohl nicht ganz frei von Eitelkeit, wenigstens läßt sein Verharren in diplomatischer Thätigkeit trotz wiederholter Kränkungen darauf schließen.

Ganz seinem Charakter als Vlamen entspricht es, daß die Grundlage seiner Malerei von Farbe und Licht gebildet wird. In der Farbe waren schon die südniederländischen Maler des 15. Jahrhunderts hohe Meister gewesen. Der musikalische Wohllaut ihrer Farbe erhebt sie weit über alles, was die Italiener mit Ausnahme der Venezianer und einiger anderer Maler geschaffen haben. Wie sehr die Begabung für Beobachtung und Wiedergabe des Lichtes niederländisch ist, das werden wir noch an den Holländern des 17. Jahrhunderts

kennen lernen. Rubens' Farbe steht der der Venezianer am nächsten, und doch unterscheidet sie sich von ihr dadurch, daß sie ganz von Licht durchtränkt ist. Er ist viel farbiger, und seine Farbe funkelt mehr als die der Venezianer. Er

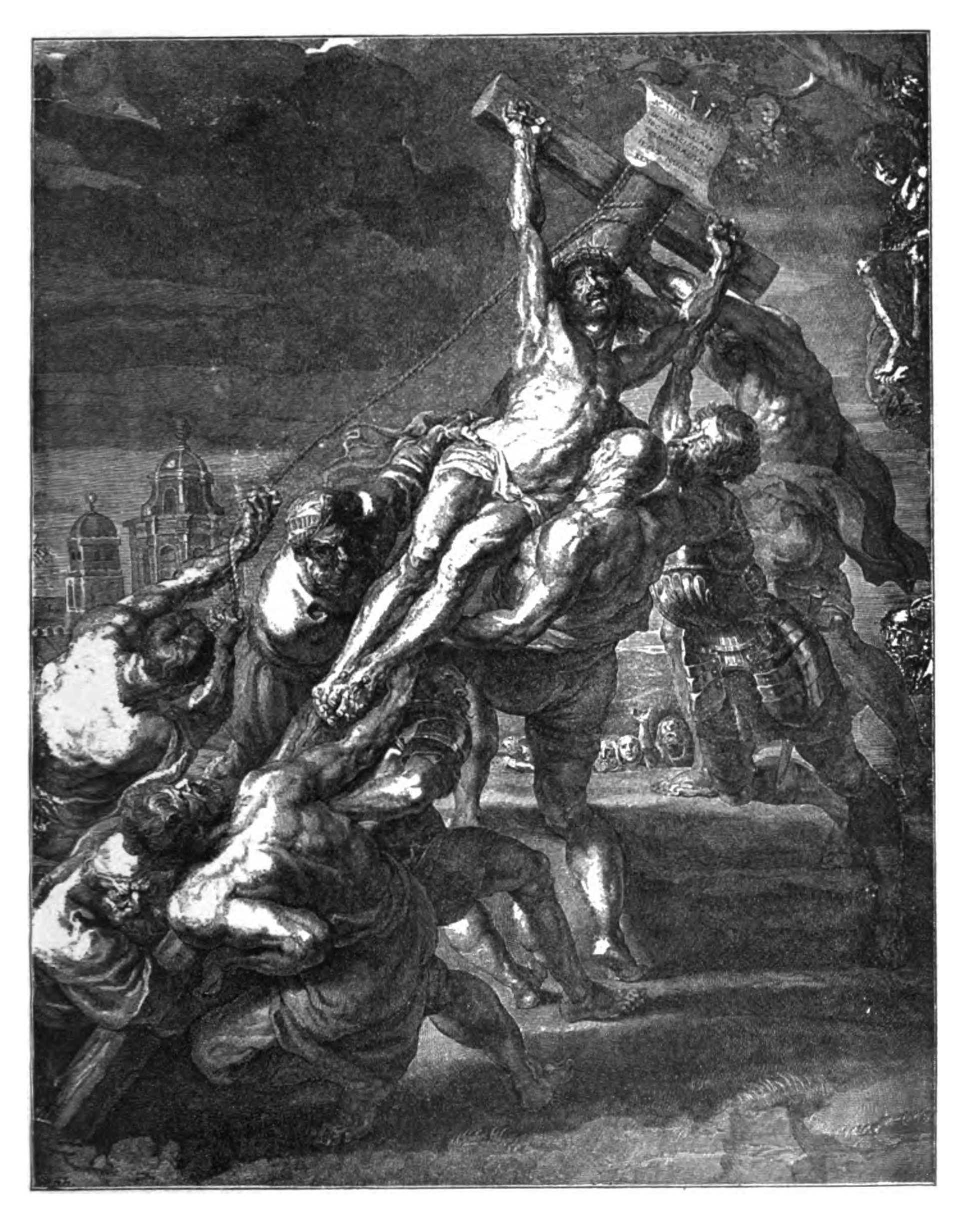


Abb. 86. P. P. Rubens: Die Kreuzerhöhung. Nach dem Stich von Witdoek. (Zu Seite 126.)

jetzt die vollsten Farben dicht nebeneinander, aber niemals erscheint er bunt, niemals drückt die eine Farbe die andere nieder.

Als ein echter Vlame charakterisiert er sich auch durch die Menschen, welche er malt. Das sind trotz aller italienischen Studien keine Griechen und Römer

oder Italiener, sondern Vollblutlandsleute von ihm. Selbst die antiken Götter und Halbgötter, die er so oft gemalt hat, müssen sich eine Umbildung ins Vlämische gefallen lassen, den Gestalten aus dem Kreise des Dionysos wird ein derber und naturwüchsiger Zug verliehen, welcher sie der Antike gegenüber als etwas Neues erscheinen läßt, so sehr sie auch auf den ersten Blick zu erkennen sind. Alle seine Gestalten sind Menschen mit starkem sinnlichem Temperament, wie es ihm selber eigen war, oft von einer fast erschreckenden Fleischlichkeit, die aber immer durch die Poesie der Farbe und des Lichtes verklärt wird. So stark war der persönliche Stempel, welchen Rubens allen seinen Geschöpfen aufdrückte, daß wenige Typen bei ihm immer wiederkehren, aber so stark ist doch auch das Leben in ihnen, daß den Beschauer die ständige Wiederkehr nicht ermüdet. Es sind große, breitschultrige, blühende Gestalten von unverlierbarer Gesundheit, strotzend von Kraft und Lebensfreude, die Männer braun eingebrannt, die Weiber von blütenzarter heller Hautfarbe mit langen sonnenblonden Haaren. In den weiblichen Körpern scheint sich die Üppigkeit der Natur zu überbieten, und doch hat diese Fülle nichts Abstoßendes, sondern ist von starkem sinnlichem Reiz. Seine Männer sind energisch von Willen und haben etwas von der Kühnheit, welche ihren Schöpfer auszeichnete, aber hohe geistige Bedeutung suchen wir bei ihnen vergebens, und vollends die Frauen scheinen zu nichts als für die Liebe geschaffen, und an nichts anderes zu denken. Das Leben aller seiner Gestalten konzentriert sich in erster Linie im Physischen und steigert sich häufig in das Leidenschaftliche, was in Verbindung mit der lebhaften Bewegung, der Fülle von Farbe und Licht seinen Bildern das Rauschende verleiht, durch welches sie sich auszeichnen.

Der Stoffkreis, den Rubens verwertete, war der denkbar größte, wozu ihn seine umfassende Bildung befähigte. In fast unglaublicher Produktivität, in den späteren Jahren freilich meist unter Mithilfe von Schülern, hat er für jedes Gebiet zahlreiche Werke geschaffen. Das Alte und das Neue Testament, die Sage und die Geschichte, die ganze griechische Götterwelt, die Legenden der mittelalterlichen und späteren Heiligen, gaben ihm Vorwürfe. Dem Zeitgeschmack entsprechend hat er zahllose Allegorien gemalt. Das Bildnis und die Landschaft waren eifrig gepflegte Kunstzweige. Einheimische und wilde Tiere in Jagdbildern und als Begleiter der mythischen und allegorischen Gestalten oder auch nur um ihrer selbst willen hat er meisterhaft gemalt. — Den religiösen Stoffen stand er unbefangener und naiver gegenüber als die gleichzeitigen Italiener, weil auf ihm nicht der Druck der kirchlichen Restauration lastetete. Seine Kirchlichkeit war mindestens ebenso äußerlich wie die jener, aber er trat den religiösen Aufgaben mit menschlichem Empfinden gegenüber, und so war es ihm möglich ein echteres Gefühl dabei auszudrücken.

Der Vater des großen Künstlers, Dr. Jan Rubens, hatte die Rechte studiert und sieben Jahre in Italien zugebracht. Er verheiratete sich um 1561 mit Maria Pypelinks und bekleidete seit 1562 in Antwerpen das Amt eines Schöffen. Da er zum Protestantismus neigte, entfloh er nach der Ankunft des Herzogs Alba mit seiner Familie Ende 1568 nach Köln. Dort trat er zuerst als Rechtsbeistand, dann als Liebhaber in Beziehungen zu der ebenfalls dorthin geflohenen Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Oranien, Anna von Sachsen. Im

Jahre 1571, fünf Monate vor der Geburt eines Sprossen dieses Verhältnisses, wurde Rubens bei einer Reise durch Trabanten des Grafen von Nassau, eines Bruders des Prinzen von *Oranien*, gefangen genommen. Auf Bitten seiner edelmütigen Gattin wurde er anfangs 1573

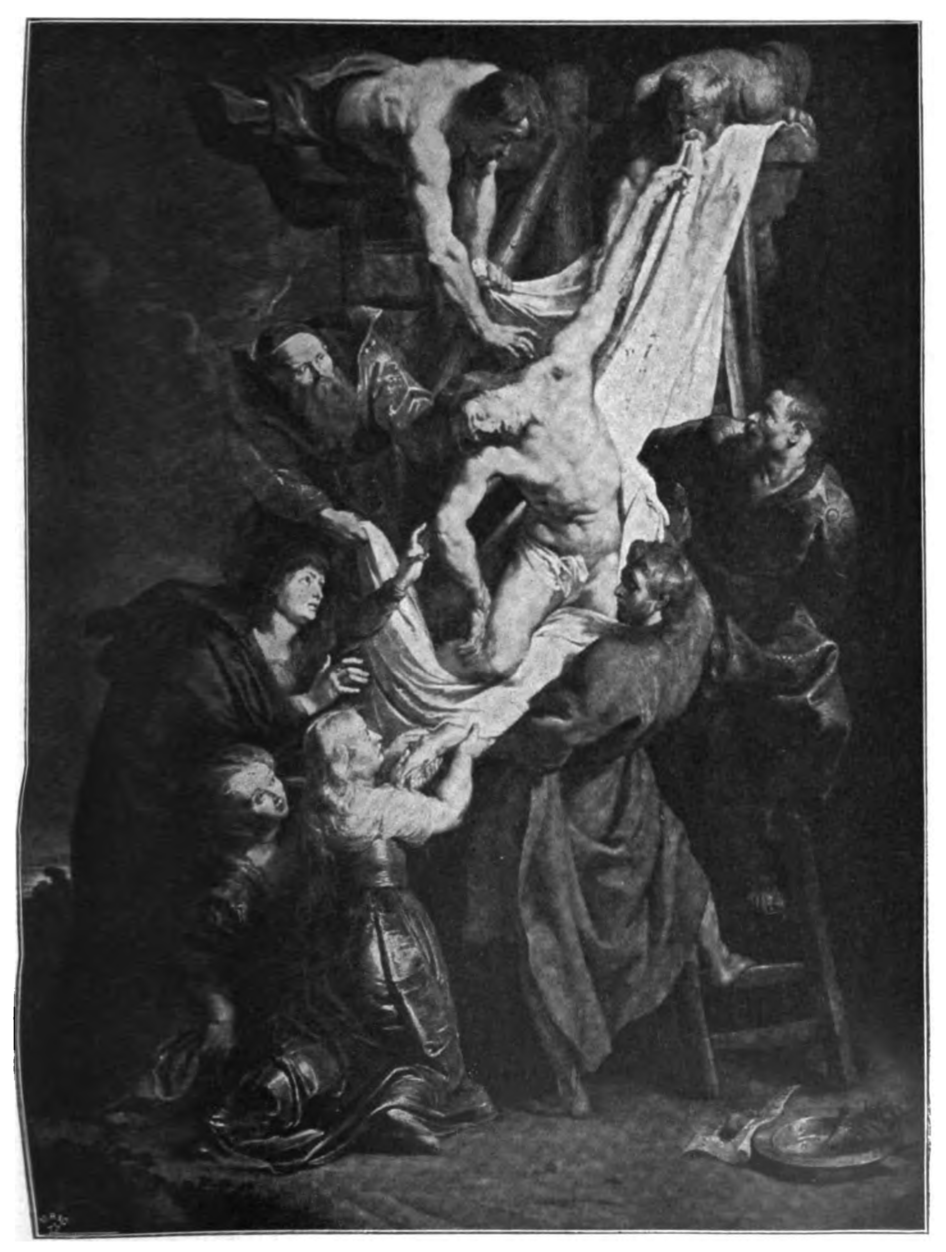


Abb. 87. P. P. Rubens: Die Kreuzabnahme. Im Museum zu Antwerpen.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 128.)

freigelassen und ihm die Erlaubnis erteilt, in Siegen zu wohnen. Im Jahre 1577 wurde wahrscheinlich hier und wahrscheinlich am 28. Juni Peter Paul Rubens geboren. Im folgenden Jahre durfte die Familie gegen Leistung bedeutender Geldopfer nach Köln übersiedeln, wo

Peter Paul die erste Erziehung genoß. Nachdem der Vater 1587 gestorben war, kehrte die Witwe mit den Kindern nach Antwerpen zurück, und hier wurde der Unterricht in einer Schule fortgesetzt, die wie alle damaligen Lehranstalten unter dem Einfluß der Jesuiten stand, bis der Jüngling 1590 als Page in den Dienst der Witwe des Grafen von Lalaing trat. Bald aber siegte seine Neigung zur Kunst, und er wurde, nachdem er kurze Zeit Schüler des Tobias van



Abb. 88. P. P. Rubens: Die Amazonenschlacht. In der Kgl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 130.)

Haecht gewesen war, etwa fünfzehnjährig, für vier Jahre zu Adam van Noort in die Lehre gegeben. Von dem bedeutenden Lehrtalent dieses Künstlers hat wohl auch der junge Rubens seinen Nutzen gezogen. Um 1596 ging er dann in die Werkstatt des Otto van Veer über. Dieser als Künstler bereits charakterisierte Mann stammte aus einer adligen Familie, seine Bildung und sein Auftreten entsprachen einem Edelmann. Er hatte seit 1575 fünf Jahre in Italien zugebracht, dichtete in lateinischer Sprache. Seine vornehmen Sitten und seine klassische

Bildung sind sicher von Einfluß auf Rubens gewesen. 1598 erlangte Rubens das Meisterrecht und wurde in die St. Lukasgilde aufgenommen. Nur ein einziges Gemälde kann noch mit Sicherheit seiner Antwerpener Frühzeit im 16. Jahrhundert zugeschrieben werden, die Verkündigung in der kaiserlichen Galerie zu Wien. Es zeigt, daß er damals im Sinne der *italianisierenden* Niederländer arbeitete, die Zeichnung ist geziert und manieriert, die Formen *sind von* geleckter Glätte, der Farbenton ist bläulichgrau und kalt.



Abb. 89. P. P. Rubens: Die Beweinung Christi. Im Kaiserl. Hofmuseum zu Wien. Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 131.)

Der hohe Ruhm, welchen die italienische Kunst während des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden genossen hatte, trieb auch Rubens über die Alpen. Am 9. Mai 1600 brach er auf und eilte zuerst nach Venedig, dessen Malerei seiner hohen koloristischen Begabung am nächsten lag. Dort trat er durch einen mantuanischen Kavalier in Beziehung zu dem Herzog Vincenzo III. Gonzaga von Mantua, welcher den Kunstsinn seiner Vorfahren geerbt hatte, und Rubens als Hofmaler an sich fesselte. Mantua wurde während seines achtjährigen italienischen Aufenthaltes sein Standquartier, so oft und so lange er auch, namentlich in Rom, abwesend war. Die Hinneigung zur italienischen Kunst war ein Fluch für die niederländische Malerei des

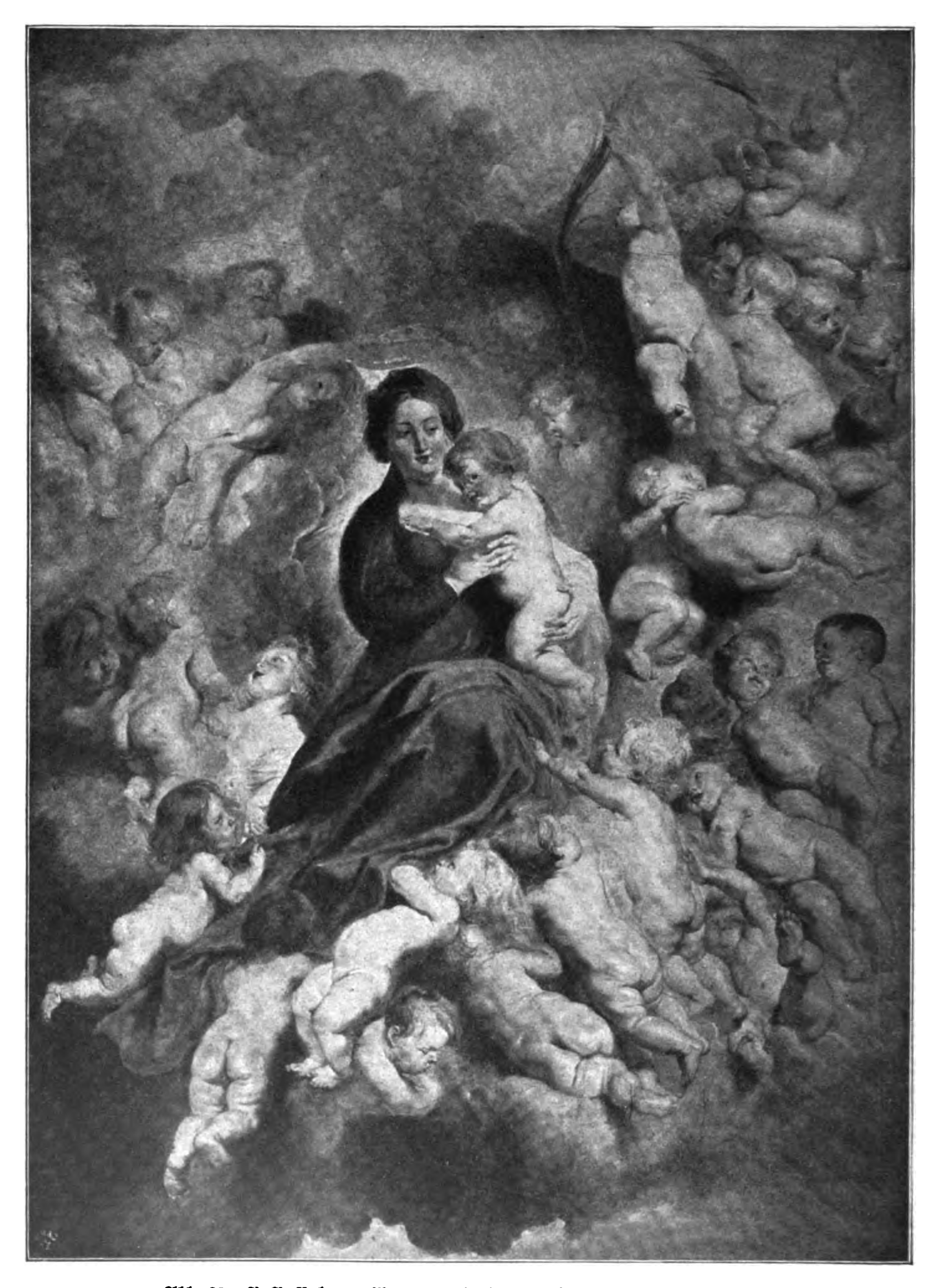


Abb. 90. P. P. Rubens: Madonna mit Engeln. In der Galerie des Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 134.)

16. Jahrhunderts gewesen, und wir sehen jetzt bei Rubens sich während der ganzen acht Jahre einen gewaltigen Kampf abspielen, in welchem der Künstler immer wieder vergebens versucht, seine Persönlichkeit gegenüber den großen bewunderten Vorbildern durchzusetzen. Es ist nichts Geringes, was er von ihnen lernen will, ihr Bestes sollen sie ihm geben. Mit wahrer Leidenschaft wirft er sich darauf, sie zu studieren. Außerordentlich groß ist die Zahl

der Kopien, welche er, zuweilen im Auftrag, oft aber für sich, nach den verschiedensten Meistern anfertigte. Unter den Künstlern des 16. Jahrhunderts waren es in erster Linie die großen Venezianer, Tizian, Veronese, Tintoretto, welche ihn anzogen, dann Lionardo, Michelangelo, Correggio und besonders Giulio Romano, dessen Werke er in Mantua beständig um sich hatte. Ferner studierte er mit Eifer die Antike. Spuren von allen diesen Vorbildern sind in seinen Werken nachzuweisen. Im ganzen aber sah er sie mehr wie ein fernes, kaum erreichbares Ideal an, das ihm zu allgemeiner Erhebung verhelfen sollte, während er sich in unmittelbarer Weise mehr von den ihm zeitlich näher stehenden Meistern, den Caracci und Caravaggio, sowie von Adam Elsheimer, der auf so viele niederländische Künstler der damaligen Zeit einwirkte, beeinflussen ließ. Unter allem diesem kam es nicht zur Herausbildung eines einheitlichen Stils, sondern fast jedes Werk trägt andere Kennzeichen, jenachdem, wie viele und welche fremde Erinnerungen darin auftauchten. Fast alle in Italien gemalten Bilder haben eine, namentlich im Vergleich zu den späteren Werken des Rubens, dunkle Gesamthaltung und schwere bräunliche Schatten im Sinne der italienischen Maler des 17. Jahrhunderts.

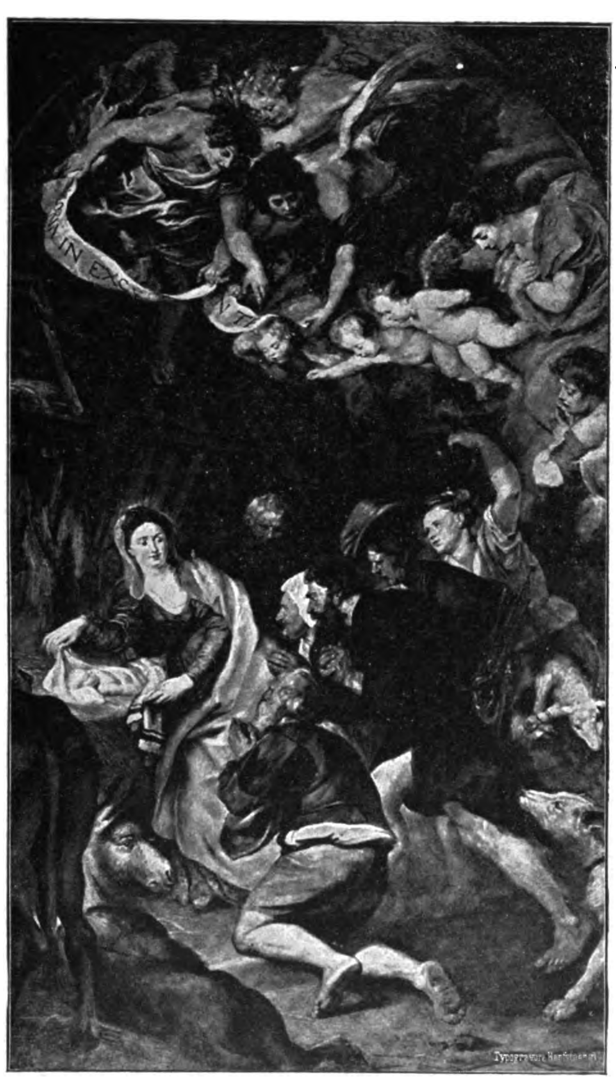


Abb. 91. P. P. Rubens: Die Anbetung der Hirten.
In der Kgl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 134.)

Nachdem er in Mantua wahrscheinlich zuerst Bildnisse gemalt hatte, erhielt er im Sommer 1601 Urlaub nach Rom, um im Auftrag des Statthalters der Niederlande, Erzherzog Albert, ein Altarwerk mit der Kreuzauffindung als Mittelbild, der Dornenkrönung und Kreuzaufrichtung als Flügel für S. Croce in Gerusalemme zu malen. Tizian und Caravaggio haben bei diesem, jetzt sehr verdorbenen, in Grasse in Südfrankreich befindlichen Werk Paten gestanden. An die großen Venezianer erinnert auch ein vielleicht damals entstandenes Bild mit der Begegnung in der Galerie Borghese, während die wahrscheinlich in Rom 1602 gemalten sog. vier Philosophen (Justus Lipsius, Rubens, sein Bruder Philipp und ein vierter) im Pitti einen freieren, mehr eigenen Stil zeigen. — Im März 1603 reiste er von Mantua aus im Auftrage des Herzogs nach Spanien, um dem dortigen Hof Geschenke zu überbringen und einige schöne Damen des Hofes zu porträtieren. Während seines, sich bis Anfang 1604 aus-

dehnenden Aufenthaltes in Spanien malte er hastig und grob, in derber Auffassung, den lachenden Demokrit, den grollenden Heraklit (Prado), Christus (verloren) und die zwölf Apostel (Prado). Die Zeichnungen zu der letztgenannten Folge werden in der Albertina bewahrt,



Abb. 92. P. P. Rubens: Der Höllensturz der Verdammten. In der Kgl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 134.)

spätere Schülerwiederholungen bewahrt der Palazzo Rospigliosi zu Rom. — 1604/5 malte er in Mantua für die Jesuitenkirche ein Altarwerk mit Anklängen an die verschiedensten Großmeister der italienischen Kunst. (In einzelnen Stücken in der Bibliothek zu Mantua, in Nancy und Antwerpen.) — Bereits zu Ende 1605 war er wieder in Rom und schuf ein Altarbild

für die Chiesa nuova, den hl. Gregor mit anderen Heiligen darstellend. Da es am Ort der Aufstellung nicht günstig wirkte, zog der Künstler es zurück und ersetzte es durch einen noch dort befindlichen dreiflügeligen Altar, der unter dem Mangel an Verarbeitung des fremd Überkommenen leidet. Weit besser ist das erste Werk, das jetzt in Grenoble aufbewahrt wird, das Rubens jedoch wahrscheinlich nach seiner Rückkehr nach Antwerpen, als er es zum Grabmal für seine Mutter bestimmte, übermalt hat. Gleichzeitig ist das kleine Bild, der Hahn mit der Perle, im Suermondtmuseum zu Aachen. Mit Recht werden wohl auch mehrere Gemälde antiken Gegenstandes jenem römischen Aufenthalt zugeschrieben: die Halbfiguren zweier Satyrn (München), Herakles zwischen Minerva und Venus und ein trunkener Silen (Uffizien), Seneca, der sich durch Oeffnen der Adern tötet [Abb. 83] (München, nach einer fälschlich als Seneca ergänzten antiken Statue; gut modelliert und malerisch vorzüglich); aus Mantua stammen zwei



Abb. 93. P. P. Rubens: Die Kommunion des heil. Franciscus. Im Museum zu Antwerpen. (Zu Seite 134.)

Dresdener Bilder, Krönung eines Helden durch Viktoria und der trunkene Herkules. Im Gegenstand ist mit den Bildern aus der Antike verwandt die Allegorie der Fruchtbarkeit (Sedlmeyer, Paris), wegen des Aktes ist hier zu nennen der hl. Sebastian (Berlin). In allen diesen Bildern hat der Fleischton noch nicht das lebensvolle Leuchten wie in den späteren Werken des Rubens. Fortgeschrittener in dieser Beziehung erscheint das schöne Bild mit der Auffindung des Romulus und Remus auf dem Kapitol, so daß es zweifelhaft ist, ob es

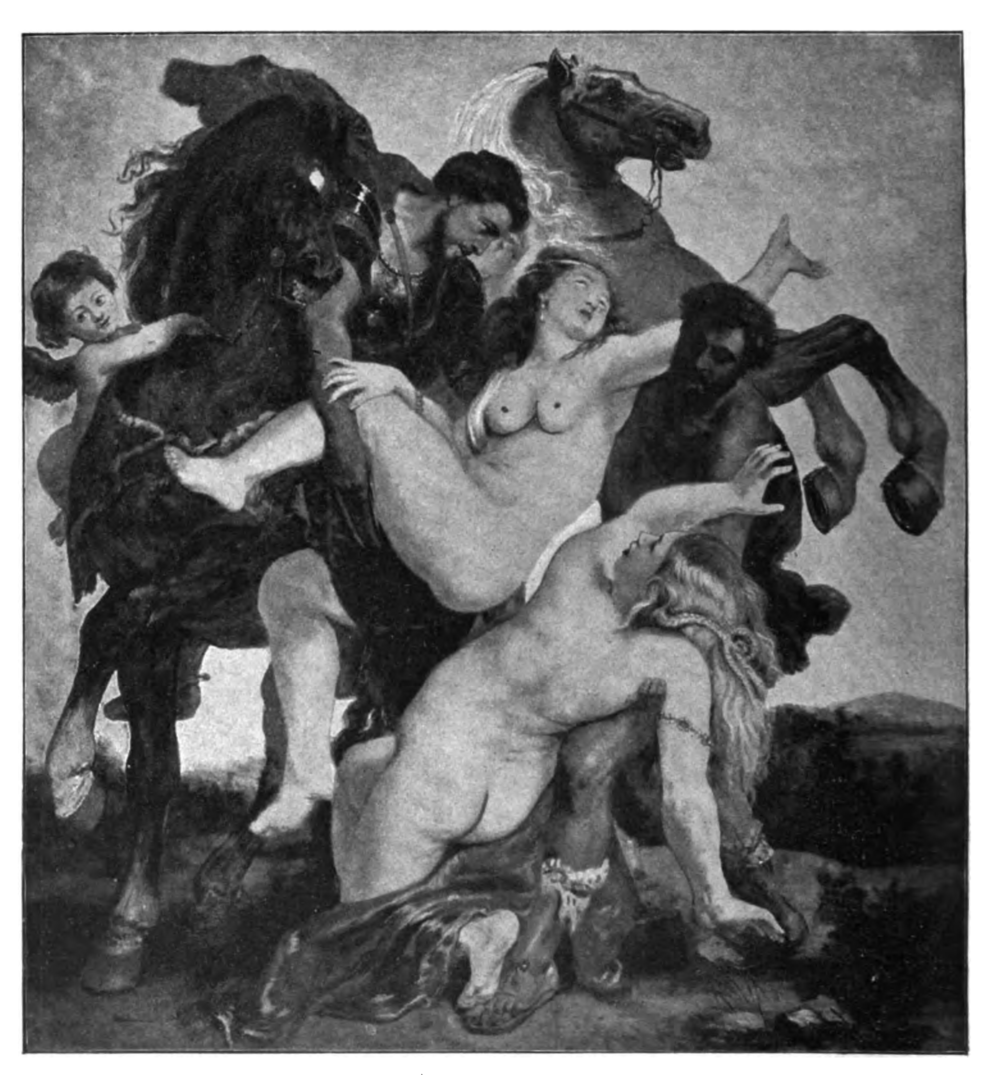


Abb. 94. P. P. Rubens: Kastor und Pollux rauben die Töchter des Leukippos.
In der Kgl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 134.)

noch der italienischen Zeit angehört. In Rom hat Rubens damals wohl auch zwei Bildnisse von Damen der genuesischen Familien Grimaldi und Spinola (bei Mr. Bankes in Kingston Lacy), sowie den deutlich unter dem Einfluß der Caracci stehenden betenden hl. Franz im Pitti gemalt. Der italienischen Zeit im allgemeinen sind vielleicht einige unter dem Einfluß des Annibale Caracci stehende Landschaften, vor allem die mit dem Regenbogen im Louvre (Abb. 84), zuzuweisen. — Im Sommer 1607 brachte Rubens mit dem Herzog zwei Monate in Genua zu. Von den noch dort befindlichen Gemälden ist vielleicht die Beschneidung Christi

in S. Ambrogio damals oder gar noch früher entstanden, wie die starke Anlehnung an Correggios Nacht und die Caracci vermuten läßt. Eine wertvolle Erinnerung an diesen Aufenthalt ist das architektonische Werk über die Genueser Paläste, das Rubens später herausgab.

Ende Oktober 1608 traf ihn in Rom die Nachricht von der schweren Erkrankung seiner Mutter. Er reiste sofort direkt nach Antwerpen, in der Absicht, wieder nach Italien zurückzukehren. Er fand die Mutter jedoch nicht mehr am Leben und hat Italien niemals wiedergesehen.



Abb. 95. P. P. Rubens: Die Eberjagd. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 136.)

Der Statthalter Erzherzog Albert und seine Gemahlin beeilten sich, den großen Sohn des von ihnen regierten Landes an seine Heimat zu fesseln und ernannten ihn unter dem 23. September 1609 zum Hofmaler mit der Erlaubnis, seinen Wohnsitz in Antwerpen behalten zu dürfen. Am 13. Oktober desselben Jahres heiratete Rubens Isabella Brant, mit welcher er siebzehn Jahre lang in glücklicher Ehe lebte. Ein Zeugnis seines jungen Glückes ist das höchst sauber und sorgfältig ausgeführte Gemälde in München, welches ihn mit seiner Frau (Abb. 85), beide reich gekleidet, im Garten darstellt. In diesem Bilde ist kaum ein Nach-



Abb. 96. P. P. Rubens: Bildnis des Dr. van Thulden.
In der Kgl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 136.)

klang der italienischen Kunst zu bemerken, es ist schlicht und mit bescheidenem Zurücktreten des Künstlers hinter sein Werk nach der Natur gemalt. Bei den übrigen Werken der ersten drei Antwerpener Jahre hallt der italienische Aufenthalt jedoch noch sehr vernehmlich nach, so daß es bei einer Anzahl von Bildern schwer zu entscheiden ist, ob sie noch in Italien oder schon in der Heimat entstanden sind. Dennoch läßt sich feststellen, daß die Persönlichkeit des Künstlers immer beherrschender hervortritt, daß er seinen Vorbildern gegenüber immer selbständiger wird, immer mehr versteht, alles zu künstlerischer Einheit zu verarbeiten. Sehr bald nach seiner Niederlassung in Antwerpen drängten sich die Schüler in einer solchen Fülle zu ihm, daß er bereits 1611 über hundert hatte abweisen müssen. — 1610 malte er im Auftrage der Stadt Antwerpen, dem einzigen, welchen diese ihm je erteilte, zum erstenmal die Anbetung der Könige, einen Gegenstand, den er wegen der dabei zu entwickelnden Pracht sehr liebte. Die außerordentliche Farbenglut, Tiefe und Wärme des Helldunkels verdankt das jetzt im Prado befindliche Bild jedoch erst einer Übermalung, welche Rubens an dem schon bald nach Spanien gekommenen Werk unter gleichzeitiger Anstückung bei seinem dortigen Aufenthalt 1628/29 vollzog. Auch das zweite große Bild des Jahres 1610, die Kreuzaufrichtung (Abb. 86) für die Walpurgiskirche, jetzt in der Kathedrale von Antwerpen, hat Rubens später und zwar 1627 übermalt, wenn hier auch im wesentlichen die ursprüngliche Arbeit bestehen geblieben ist. In den Hauptmotiven und Hauptlinien entspricht das Werk der linken Hälfte der großen Kreuzigung von Tintoretto in der Scuola di S. Rocco zu Venedig. In den gewaltigen Körpern der Männer, die unter ungeheurer Anstrengung das Kreuz aufrichten, klingen die derben und brutalen Typen des Giulio Romano und Caravaggio nach. Das Herrschende in dem Bilde ist nicht die Farbe, die wenig hervortritt, sondern der dramatische Gegensatz zwischen den hellen nackten Körpern, deren Masse in breitem hellem Streifen mit höchst energischem Zuge die Mitteltafel durchschneidet, und dem dunkeln Felsen des Hintergrundes. Desto farbiger ist die jetzt als Gegenstück zu diesem Werk in der Kathedrale aufgestellte Kreuzabnahme (Abb. 87), welche 1611/12 für die Schützengilde zu Antwerpen gemalt wurde. Eine allgemeine Erinnerung an die gewaltige Kreuzabnahme von Daniele da Volterra in S. Trinità de' Monti zu Rom, welche auf einen Entwurf Michelangelos zurückgeht, ist nicht abzuleugnen, so selbständig Rubens uns in diesem Werke auch schon entgegentritt. Wie in der Kreuzaufrichtung beherrscht der Körper Christi das ganze Gemälde malerisch

Abb. 97. P. P. Rubens: Rubens' Söhne Albert und Nikolas.
In der fürstlich Liechtensteinschen Bildergalerie zu Wien.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 136.)

und inhaltlich. Dort richtet rohe und gefühllose Kraft das Kreuz empor, hier umfließt innige, mitleidige Liebe und Verehrung den Leib des Herrn, der noch im Tode göttlich erscheint, jede Bewegung ist vorsichtig. Die schräge Linie, welche in beiden Fällen die Tafel durchschneidet, ist dort hart und starr, hier sanft und weich geschwungen. — Was die derbe Menschenschilderung anbelangt, ist mit der Kreuzaufrichtung die Gefangennahme Simsons in München verwandt. — Auch antike Gegenstände hat Rubens in jenen ersten Antwerpener Jahren mehrfach behandelt. Der Tod des Argus (Dudley-Galerie), Ixion von Juno getäuscht (Grosvenor-House), Prometheus auf dem Kaukasus (zwei Exemplare beim Herzog von Manchester und in Oldenburg, ungewiß welches das Original), Venus und Adonis (Petersburg) dürften damals oder wenig später entstanden sein. Als Akt schließt sich hier der schon ganz licht gemalte Hieronymus in Dresden an.



Abb. 98. P. P. Rubens: Der Ritt nach Pont de Cé.
Skizze zu dem Gemälde der Medicigalerie im Louvre, in der Kgl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 136.)

Neben der Kreuzabnahme ist das kleine aber inhaltreiche Bild der Amazonenschlacht (Abb. 88) in München, wahrscheinlich zwischen 1610 und 1612 gemalt, das erste Werk, welches die Eigenart des Künstlers voll entwickelt zeigt, trotzdem auch hier das Grundmotiv, der Kampf auf der Brücke, berühmten italienischen Schlachtenbildern (Lionardo — wahrscheinlich —, Raphael und Tizian) entlehnt ist. Der monumentalen Kreuzabnahme hat er hier ein kleines, aber nicht weniger bedeutendes Bild an die Seite gesetzt, dessen Reichtum an Motiven, an Farbe und Licht für eine ganze große Wand ausreichte. An ungestümer Heftigkeit der Bewegung hat er darin alle Vorgänger übertroffen.

Ungefähr mit dem Jahre 1612 beginnt im Schaffen des Künstlers die mittlere Periode, welche bis 1625 dauert. Es war ein Glück für seine Kunst, daß er Italien verlassen hatte. In der Wiederverbindung mit der heimischen Erde hatte er sich selbst gefunden. Die italienischen Erinnerungen lagen jetzt weit genug zurück, daß sie in ein einheitliches Ganzes verschmolzen und von der starken Persönlichkeit des Meisters überwältigt werden konnten. Jetzt hatte der vorwiegende Typus seiner Menschen feste Gestalt bekommen. Das übertrieben Gewaltige in den Formen verschwindet, so kräftig sie auch bleiben. Die Gesamthaltung der Bilder wird hell, die Farbe tritt immer mehr hervor und wird in großen verschmolzenen Massen

vorgeführt, ein sonniges Licht geht darüber auf, die Konturen werden bestimmt gezeichnet. Die sorgfältigst gemalten Bilder gehören den ersten Jahren nach 1612 an. Holz ist die fast ausschließliche Grundlage, es wird mit weißem Kreidegrund überzogen, der, um ihm das Blendende und Harte zu nehmen, leicht mit dünnflüssiger bräunlicher Farbe übergangen wird, und durch sein Durchschimmern die Leuchtkraft des Fleisches erhöht. Das Nackte wird sehr durchsichtig gemalt, die Fleischfarbe ist blaß mit bläulichen Schatten. Eine ganze Reihe bezeichneter und datierter Bilder verleiht uns für die Jahre 1613 und 14 völlige Sicherheit. Von Bildern religiösen Gegenstandes sind es: das Triptychon mit dem ungläubigen Thomas im Museum zu Antwerpen 1613—15, mit den meisterhaften Bildnissen des Stifterpaares Bürgermeister Rokox auf den Flügeln. In den letzteren verbindet sich höchst individuelle Auffassung mit sorgfältiger Behandlung bis in alle Einzelheiten und malerisch großer Wirkung. Ferner die Flucht nach Ägypten (1614, Kassel), ein Nachtstück mit doppelter Beleuchtung, die von dem Kinde in den Armen der Mutter und vom Mond ausgeht, nicht ohne Nachklang der Kunst Elsheimers, und die tiefergreifende Beweinung Christi von 1614 (Abb. 89) in Wien (Wiederholung in Antwerpen). Mythologischen Inhalts sind Jupiter und Kalisto (1613, Kassel), die



Abb. 99. P. P. Rubens: Helene Fourment.
In der Ermitage zu St. Petersburg.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 139.)



Abb. 100. P. P. Rubens: Helene Fourment mit zwei Kindern. Im Louvre zu Paris.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 139.)

frierende Venus (Antwerpen) und Susanna im Bade (Stockholm, beide von 1614). — Von dieser Zeit an wird es immer schwerer, die Werke des Künstlers zeitlich festzusetzen, da er selber sie fast niemals mehr datierte, Urkunden und Umstände nur selten Anhaltspunkte gewähren und die Mithilfe der Schüler so stark zunimmt, daß die künstlerische Handschrift des Meisters dadurch sehr beeinträchtigt wird. Die Schüler machten nach seinen Zeichnungen

und Skizzen die Untermalung für die Bilder, in den späteren Jahren malten sie auch ganze Bilder, die Rubens dann nur überging. Aus schriftlichen Nachrichten wissen wir, daß diejenigen Werkstattbilder am meisten geschätzt wurden, bei welchen van Dyck der Gehilfe gewesen war.

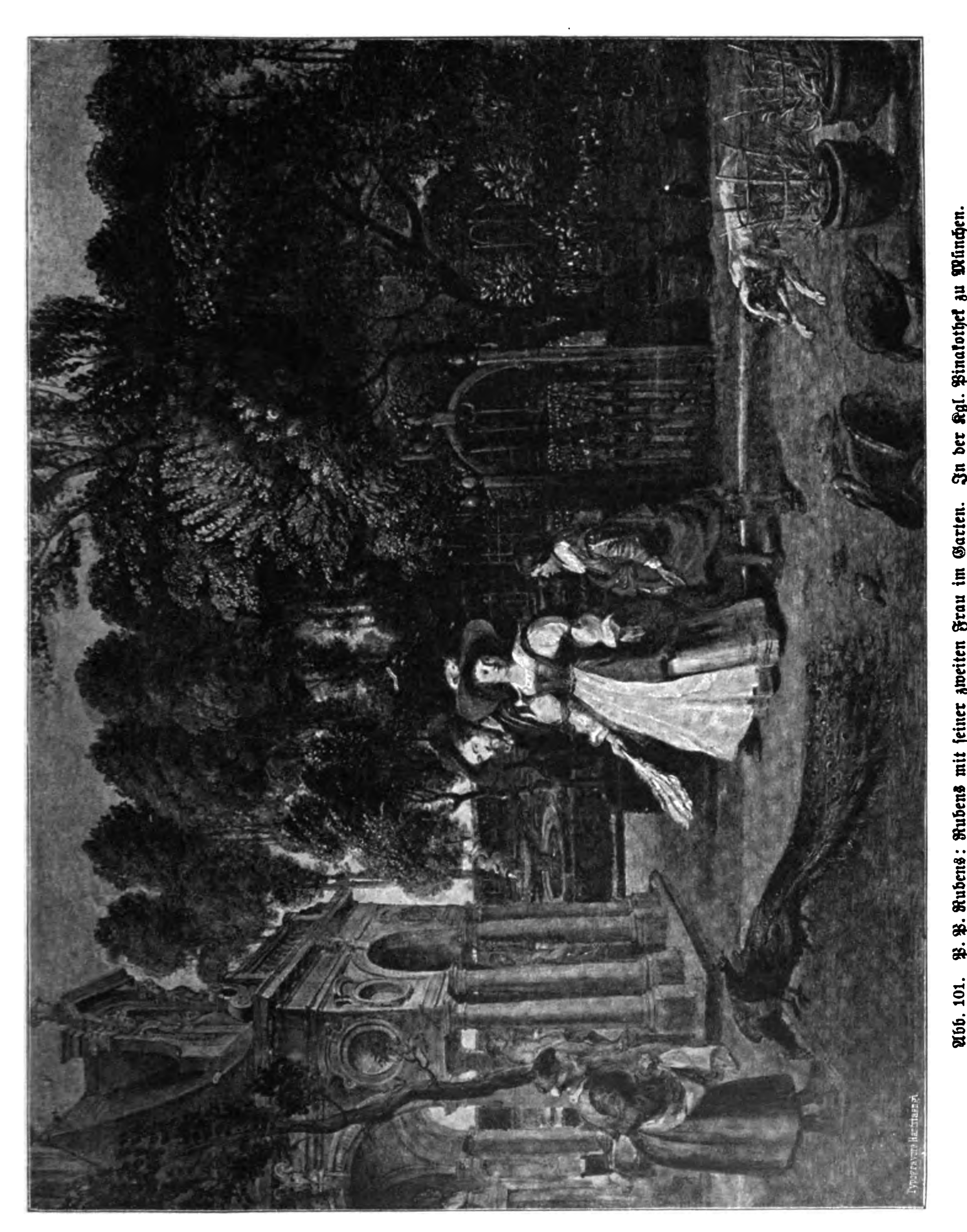


Abb. 101. P. P. Rubens: Rubens mit seiner zweiten Frau im Garten. In der Kgl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 139.)

Aber die Persönlichkeit des Meisters war doch so zwingend, daß wir auch auf ein sicheres Herauserkennen der Hilfe dieses berühmten Schülers verzichten müssen. Unter diesen Umständen müssen wir uns begnügen, die Werke der mittleren Zeit nach Gegenständen geordnet zu betrachten und die Entstehungszeit nur hin und wieder anzumerken, wenn sie festzustellen ist. Dabei werden auch einige Werke seiner letzten Periode mit unterlaufen, da es auch hier nicht

immer möglich ist, streng zu scheiden. Die genannten Werke können nur als die hervorragendsten Beispiele betrachtet werden, da die Fülle des Geschaffenen viel zu groß ist, um alles anzuführen.

Mehrfach entnahm er seine Stoffe dem Alten Testament. In eine mit vielen Tieren bevölkerte, das Paradies darstellende Landschaft von Jan Brueghel malte er zwei herrliche Akte von Adam und Eva (Haag), ein Gemälde beim Herzog von Westminster behandelt die Verstoßung der Hagar, eins in Antwerpen von 1625 die Flucht Lots. Die Versöhnung zwischen Esau und Jakob schildert er auf einem Bilde in München. Eine wilde Schlachtscene mit Lichteffekten, die von den herbeifliegenden Engeln ausgehen, ist die Vernichtung von König Sanheribs Heer (München).

Häufig hat er seinen Pinsel der Verherrlichung Marias geweiht. Auf einer schönen Tafel von zartem Silberton im Museum zu Antwerpen zeigt er ihre Erziehung durch Anna. Unter den zahlreichen heiligen Familien ist wohl die schönste die mit dem Papagei im Museum zu Antwerpen. Die blühende Frische und Gesundheit, welche den Christusknaben stets auszeichnet, ist hier noch besonders erfreulich. Die Madonna, umgeben von einer Engelwolke (Abb. 90), zeigt ein Bild im Louvre; auf einem Bilde in München steht sie in einem Fenster, das ein von Jan Brueghel gemalter Blumenkranz umschlingt und das Kinderengel umspielen. Mit Vorliebe hat er die Himmelfahrt Mariä behandelt (Brüssel, Wien, Düsseldorf u. s. w.) und für die Verzückung der Maria und das Staunen der Apostel dramatischen Ausdruck gefunden, wenn alle diese Gemälde auch im Vergleich zu Tizians Assunta äußerlich erscheinen.

Die Geschichte Christi beginnt er mit der Anbetung der Hirten (S. Jan zu Mecheln 1615, München 1620) [Abb. 91]. Besonders gern malte er die Anbetung der Könige; das beste Gemälde dieses Gegenstandes außer dem bereits genannten in Madrid ist das 1617 gemalte in Mecheln. Aus dem späteren Leben Christi bevorzugte er die Scenen, welche Gelegenheit geben zur Schilderung reich bewegten Lebens, wie der Fischzug Petri in der Liebfrauenkirche zu Mecheln (1618) oder dramatischen Inhalt haben, wie die Erweckung des Lazarus (Berlin) und die Vorgänge der Passion (Abendmahl, Mailand; Geißelung, Dominikanerkirche zu Antwerpen, 1617; Kreuzigung, Museum zu Antwerpen, 1620; Ausgießung des hl. Geistes, München, 1620). In höchstem Maße interessierte ihn der gewaltige Gegenstand des jüngsten Gerichtes. Das räumlich größte Gemälde dieser Art (von 1615 in München) ist hauptsächlich Schülerarbeit und das wenigst gelungene (kleinere Wiederholung in Dresden). Die Auferstehung der Gerechten und der Höllensturz der Verdammten, ebenfalls in München, sind ein wahrer Knäuel von dicht gedrängten Menschenleibern. Von höchster Meisterschaft dagegen ist das kleinere jüngste Gericht in München (Abb. 92), auf welchem hauptsächlich der Höllensturz der Verdammten gezeigt wird, hier in klar geordneten, großzügigen Massen, von einer Wucht und Leidenschaft, welche sich mit Michelangelos Behandlung dieses Themas messen kann.

Das Leben der Heiligen bildet den Vorwurf für einige der besten Gemälde von Rubens. Tief ergreifend im Inhalt, kräftig und sorgfältig ausgeführt, ist die 1619 gemalte letzte Kommunion des hl. Franz von Assisi (Antwerpen) [Abb. 93], unter Anlehnung an die letzte Kommunion des hl. Hieronymus von Domenichino im Vatikan. Bedeutend sind auch die den Heiligen Rochus (Martinskirche zu Aalst), Bavo (Bavokirche zu Gent, beide um 1624) und Lievin (Brüssel) geweihten Gemälde. Von hoher Meisterschaft sind der Ildefonsoaltar und die beiden aus der Jesuitenkirche zu Antwerpen stammenden Gemälde mit dem wunderwirkenden Franz Xaver und dem exorcierenden Ignazius, alle in Wien, die beiden letzteren aus dem Anfang der zwanziger Jahre, der Ildefonsoaltar vielleicht erst aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens.

Außerordentlich zahlreich sind die mythologischen und allegorischen Bilder der mittleren Zeit. Der wundervoll gezeichnete Raub der Töchter des Leukippos (Abb. 94), in München; Merkur und Argus, in Dresden, das Urteil des Paris, in London, beide mit schöner Landschaft; die Befreiung der Andromeda, in Petersburg und Berlin; die spätere Andromeda allein, in Berlin, der schönste und reichste weibliche Akt, den Rubens je gemalt hat; die drei Grazien, in der Akademie zu Wien und im Prado; Neptun und Amphitrite, in Berlin, etwas glatt und kalt; die Allegorie der vier Weltteile, in Wien; der entzückende Früchtekranz, sieben nackte Putti, welche eine Fruchtguirlande tragen, in München; das Venusfest, in Wien; die schlafende Diana mit Landschaft und Wild von Jan Brueghel, in München. Der Jagdzug der Diana, in Darmstadt, leitet zu den Bacchanalien über, indem die eine Hälfte des Bildes dem übermütigen Gefolge des Bacchus gewidmet ist. Zwei Bilder mit Gestalten aus dem bacchischen Thiasos befinden sich im Palazzo Durazzo zu Genua. Mit den mythologischen Gegenständen verwandt ist die Darstellung des Liebesgartens, von denen die schönste und größte sich in Madrid befindet, eine reich im Geschmack



Abb. 102. P. P. Rubens: Der Kindermord zu Bethlehem. In der Kgl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 139.)

des 17. Jahrhunderts gekleidete Gesellschaft von Kavalieren und üppig schönen Damen in einem Park, funkelnd von Lebenslust und Farbe.

In der späteren Hälfte des zweiten Jahrzehntes des 17. Jahrhunderts, namentlich um 1617/18, hat Rubens zahlreiche Jagdbilder geschaffen, Jagden meist auf reißende tropische, aber auch auf einheimische Tiere. Diese Gemälde wurden meistens von Schülern ausgeführt. Ganz eigenhändig ist die Eberjagd (Abb. 95) in Dresden, ebenso dramatisch und heftig in der Bewegung wie die Amazonenschlacht, und dazu als Hintergrund die großen Formen eines mächtigen Waldes. Unter den Jagden auf Raubtiere ist das bedeutendste Werk die Löwenjagd in München, von kolossaler innerer Größe und Kraft (1616).

Der mittleren Zeit seines Lebens gehört der größte Teil der Bildnisse, die er geschaffen hat, an. Im allgemeinen war Rubens zu sehr gewöhnt, der Natur gegenüber, so gründlich er sie auch kannte, eigenmächtig zu verfahren, er hatte zu wenig Sinn für das kleine individualisierende Detail, als daß er ein guter Bildnismaler hätte sein können. Wenn er aber, wie in einer ganzen Anzahl von Fällen, bescheiden hinter die Natur zurücktrat und die Persönlichkeit mit aller Sorgfalt wiedergab, dann hat er sich den größten Bildnismalern aller Zeiten und Völker gleichwertig an die Seite gestellt und Werke geschaffen, die sich selbst vor sehr bedeutenden Bildnissen anderer großer Meister durch Frische und Lebendigkeit auszeichnen. Nur selten sind die Bildnisse zu datieren, wie das Bildnis des Jan van der Moelen in der Liechtensteingalerie von 1616, die von J. Ch. de Cordes und Frau im Museum zu Brüssel vom Jahre 1618 und das Familienbild des Grafen Thomas Arundel in München von 1620. Vielleicht sein bestes Bildnis ist das des Rechtsgelehrten van Thulden (Abb. 96) in München (um 1615), von vorzüglicher Individualisierung und Frische. Bildnisse des Regentenpaares befinden sich außer auf den Flügeln des Ildefonsoaltars im Museum zu Brüssel. Mehrere schöne Bildnisse bewahrt die Ermitage zu Petersburg, andere befinden sich in Dresden, München, Louvre, in der Liechtensteingalerie, in Braunschweig. Auf dem Bildnisstück mit der Familie Gerbier in Windsor ist das Ehepaar mit neun Kindern vereinigt. Für die Darstellung des Kindes, bei welchem die Individualität noch nicht voll entwickelt ist, brachte Rubens im allgemeinen mehr Begabung mit. Ein unvergleichlich herrliches Knabenbild ist das mit seinen beiden Söhnen (Abb. 97) in der Liechtensteingalerie und die gleichwertige Wiederholung in Dresden. Zwei Selbstbildnisse aus seiner mittleren Zeit befinden sich in den Uffizien, eins in Windsor.

Seit 1618, in welchem Jahre er sechs Bilder mit der Geschichte von Decius Mus (jetzt in der Liechtensteingalerie) malte, hat er mehrere zum Teil sehr umfangreiche Gemäldecyklen geschaffen. Der Deciuscyklus ist, trotzdem die Bilder, wie mehrere andere, hier nicht weiter zu nennende Folgen nur als Vorlage für Teppichweberei dienen sollten, der am meisten und großartigst durchdachte und sorgfältigst ausgeführte. 1620 nahm er 39 Gemälde als Schmuck für die Jesuitenkirche zu Antwerpen in Auftrag, an denen ihm besonders van Dyck helfen sollte. Sie sind beim Brande der Kirche 1718 zu Grunde gegangen. 1622 schloß er mit Maria von Medici, der Königinwitwe von Frankreich, einen Vertrag, für das Palais Luxembourg in Paris 21 Riesengemälde zu liefern, welche ihr Leben allegorisch verherrlichten (Abb. 98). 1625 war der jetzt im Louvre bewahrte Cyklus fertig. (18 Originalskizzen in München, die übrigen in Petersburg. Ein zweiter Cyklus, der den Gemahl der Königin, Heinrich IV., verherrlichen sollte, wurde nach den Anfängen abgebrochen.) Die Verquickung von Allegorie, Mythologie und Geschichte ist geschmacklos und wirkt höchst unglücklich, dennoch steckt eine Fülle künstlerischer Schönheit in dem Werk und es wird durch sein Brillantfeuerwerk von Licht und Farbe dem Saal, in dem es ursprünglich aufgestellt war, etwas pomphaft Festliches verliehen haben. Ein sehr vornehmes, aber stark idealisiertes Bildnis der Königin bewahrt das Pradomuseum.

Im Jahre 1626 traf den Meister ein schwerer Verlust durch den Tod seiner Gattin Isabella. Sein prächtiges Haus mochte ihm durch die Lücke, welche der Tod gerissen, verleidet sein, denn er warf sich jetzt mit glühendem Eifer auf die Politik, an der er sich schon früher mitwirkend beteiligt hatte, und war mit diplomatischen Aufträgen der verwitweten Regentin vielfach auf Reisen abwesend. Schon bei seinem Aufenthalt in Paris 1625 hatte er eine diplomatische Mission, 1627 war er in Holland, im Sommer 1628 ging er nach Madrid, im Frühling 1629 von dort nach London, im Frühling 1630 kehrte er nach den Niederlanden zurück. Am 6. Dezember desselben Jahres, also mit 53 Jahren, heiratete er Helena Fourment, ein Mädchen von 16 Jahren. Auch während der folgenden Jahre wurde er in der Ausübung seiner Kunst noch öfters durch diplomatische Thätigkeit unterbrochen, bis der Tod seiner Gönnerin, der Regentin Isabella, im Jahre 1633 ihr ein Ziel setzte. Auf der Reise war der Künstler Rubens nicht ganz müßig. In Madrid porträtierte er verschiedene Mitglieder der



Abb. 103. P. P. Rubens: Meleager und Atalante. In der Kgl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 139.)

spanischen Königsfamilie (Reiterbildnis Philipps IV. in Windsor), an denen man sehen kann, wie weit Rubens im Bildnis hinter der individuellen Charakteristik des Velazquez zurückblieb. Dem König von England schenkte er eine Allegorie der Segnungen des Friedens (Nationalgalerie, London). In seiner Werkstatt wurden später Bilder für das Kloster zu Loeches in

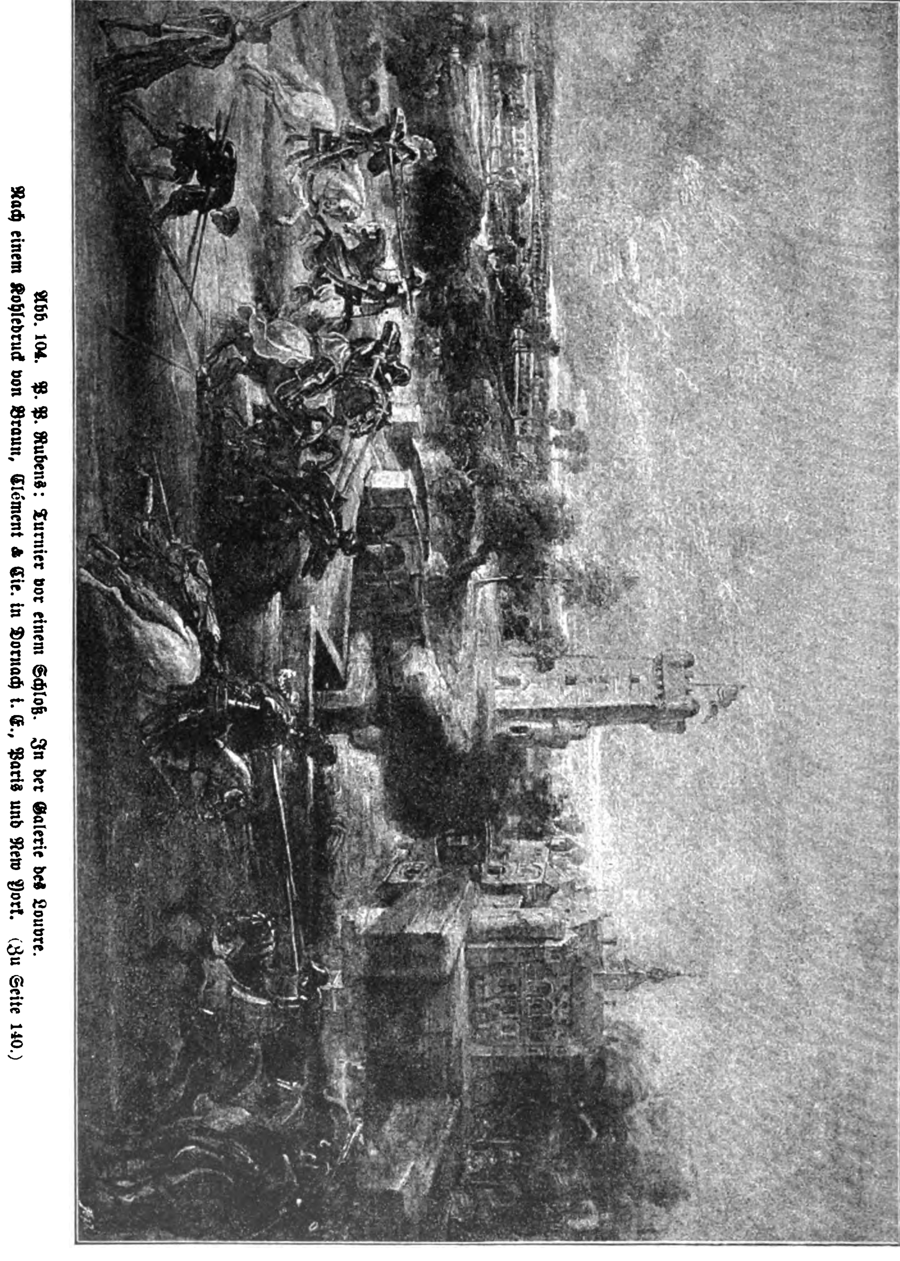


Abb. 104. P. P. Rubens: Turnier vor einem Schloß. In der Galerie des Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 140.)

Spanien und für Whitehall in London ausgeführt. In Madrid studierte Rubens eifrig die italienischen Meisterwerke, an denen die königlichen Schlösser so reich waren und ein erneuter Einfluß von Tizian läßt sich auch in einigen seiner späteren Werke feststellen, wie in dem herrlichen Bad der Diana aus der Sammlung Schubart in München.

In dem letzten Jahrzehnt seines Lebens wird seine Malweise immer breiter und leichtflüssiger, die Umrisse verlieren an Bestimmtheit und Schärfe, er mildert alle Übergänge und verschmilzt die benachbarten Farben miteinander, indem er mehr auf den Gesamtton ausgeht. Die Farben sind zart und duftig wie Blüten, helles Licht strömt darüber; immer mehr stellt er Licht gegen Licht und steigert die Leuchtkraft. Sein Frauenideal nimmt jetzt die Züge seiner heiß und mit sinnlicher Leidenschaft geliebten zweiten Gattin an. Zahlreiche Bildnisse hat er auch von ihr geschaffen, auf denen er sich jedoch nicht immer ganz eng an die Natur gehalten hat. Noch mädchenhaft erscheint Helena Fourment in der zarten Halbfigur zu Windsor und auf einem Halbfigurenbilde in München; mit schwarzem Seidenkleid und Sammethut in Begleitung eines Pagen in London; ähnlich gekleidet allein in Petersburg (Abb. 99); nackt, einen kostbaren Pelz leicht umgenommen, in Wien; mit einem Kind auf dem Schoße in München (Abb. 100); mit zwei Kindern in Paris (unvollendet); am Arm ihres Gatten im Park lustwandelnd in München (Abb. 101); mit ihm und ein Kind am Gängelband führend in London. Auch auf dem fast obscönen Bilde eines Satyrs und einer Nymphe in München sind Rubens und seine zweite Gattin zu erkennen. Allein hat der Meister sich in seinen letzten Lebensjahren auf einem Gemälde in Wien porträtiert, auf welchem er schon etwas müde erscheint. Im Typus mit Helena verwandt ist das junge Mädchen auf dem Chapeau de paille, richtig de poil, genannten Bildnisse in London. — Andere Bilder der Spätzeit sind: Bathseba am Brunnen (Dresden); der bethlehemitische Kindermord (München) [Abb. 102], ein Gemälde voll wilder Leidenschaft; die Anbetung der Könige (Brüssel); die Kreuztragung Christi (Berlin); Christus und die bußfertigen Sünder, München; die Kreuzigung Petri in der Peterskirche zu Köln (1637); die heilige Cäcilie (Berlin); die heilige Therese (Antwerpen). — Der trunkene Silen mit seinem Gefolge und Meleager mit Atalante [Abb. 103] (beide in München); die Allegorie des Krieges (Pitti, 1638), eine ganze Symphonie üppiger, glühender Farbe; das Parisurteil (Madrid 1639), eine noch bedeutendere etwas veränderte Wiederholung des Londoner Bildes; — die Bauernkirmes (Louvre) mit rasender, sinnlicher Leidenschaft im Tanze der Bauern; der Bauerntanz (Madrid).

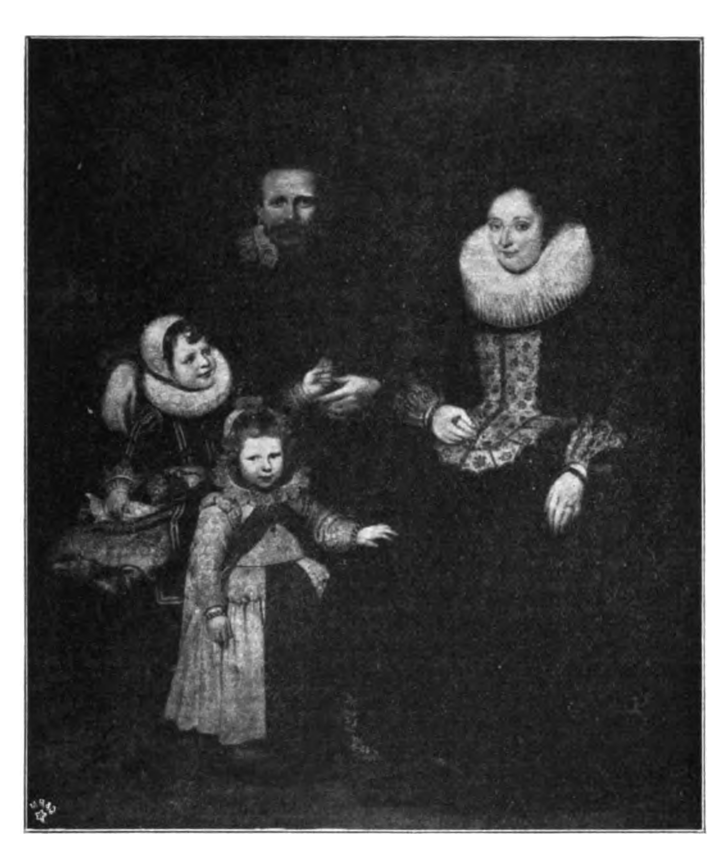


Abb. 105. Cornelis de Vos: Selbstbildnis mit seiner Frau und zwei Kindern. Brüssel, Kgl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 141.)

Eine ganze große Seite seiner Kunst blühte erst im letzten Jahrzehnt seines Lebens voll auf, die Landschaftsmalerei, obgleich er auch schon früher bedeutende Landschaften geschaffen



Abb. 106. Theodor Rombouts: Der Zahnbrecher. Madrid, Prado. (Zu Seite 142.)

hatte, namentlich die heroischen Stils, wie die Landschaften mit Odysseus und Nausikaa (Pitti), mit dem Schiffbruch des Äneas (Berlin), mit der Rettung von Philemon und Baucis (Wien), aber auch solche idyllischen Charakters wie der Sommer und der Winter in Windsor. Unter den Landschaften von Rubens gibt es sehr viele ganz oder doch wenigstens größtenteils eigenhändige. Namentlich seitdem er 1635 als Sommeraufenthalt das alte Schloß Steen bei Mecheln gekauft hatte, wurde er nicht müde die heimische Landschaft mit ihrem üppigen Grün, der weiten Ferne, dem reichen und kräftigen Menschenleben zu schildern, in einer Größe der Auffassung und mit einem Reichtum von Farbe und Licht, wie sie kein anderer Maler der Niederlande gesehen. Häufig wählte er die Stimmung nach dem Regen bei wieder durchbrechender Sonne, wenn der Kampf zwischen Hell und Dunkel ein dramatisches Element in die Beleuchtung bringt und ein Regenbogen am Himmel steht (München, England). Andere Landschaften zeigen Sonnenaufgangbeleuchtung (Berlin) oder Nachmittagstimmung (London), oder den Sonnenuntergang (Wiltonhouse; Petersburg). Zu den großartigsten Landschaften gehört das Bild im Palazzo Pitti mit der Heimkehr der Landleute vom Felde, von fast unabsehbarer Tiefe. Zuweilen setzte er Schlösser und vornehme Gesellschaft in die Landschaft wie bei der Landschaft mit dem Turnier im Louvre (Abb. 104) und bei einer Landschaft in Wien. Hirten und Herden verlieh er manchmal eine solche Bedeutung, daß die Landschaften halb als Tierstücke erscheinen (München; Buckingham-Palace).

Für Augenblicksdekorationen war Rubens im Jahre 1635 thätig, indem er die Festbauten beim Einzug des neuen spanischen Statthalters Ferdinand mit Gemälden schmückte, die jedoch mehr als vorübergehende Bedeutung hatten (Neptun, Dresden). — Zur Verbreitung seines Ruhmes trugen sehr wesentlich Kupferstich, Radierung und Holzschnitt bei. Zahlreiche Künstler waren thätig, seine Werke in diesen Techniken, namentlich in der erstgenannten zu reproduzieren. Auch eigene Kompositionen hat Rubens dafür entworfen und viele Vorzeichnungen für Bücherschmuck geschaffen. Es ist zu beobachten, wie die Stecher von W. Swanenburg, Jak. Matham, Jan Müller, welche die Kunst des Rubens noch in die ältere Formensprache übersetzten, zu Pieter Soutman, Lukas Vorsterman, Paul Pontius, den Brüdern Bolswert und Jan Witdoeck fortschritten, indem die letzteren unter der Leitung des Meisters den Kupferstich von der altertümlichen Technik befreiten und den Stil des Rubens in der ganzen Welt verbreiten halfen.

Obgleich Rubens in den letzten Jahren durch ein schweres Gichtleiden geplagt wurde, blieb ihm das Glück im ganzen doch bis zu seinem Ende treu. Auch seine künstlerische Kraft erlahmte nicht, wie neben seinen anderen Werken das schöne eigenhändige Altarbild für seine Grabkapelle in S. Jakob zu Antwerpen zeigt. Hochverehrt von seinen Zeitgenossen starb er am 30. Mai 1640.

So herrschend auch die Stellung des Rubens in der Antwerpener Historienmalerei war, so gibt es doch unter den Malern, welche jünger waren als er,

eine Anzahl, welche nicht seine Schüler waren, wenn auch nicht alle von ihnen sich von Beeinflussung durch seine Kunst frei erhielten. Wir finden gerade unter diesen Künstlern mehrere, welche über die Rubensschüler, van Dyck ausgenommen, emporragen. Es ist nur zu natürlich, daß gerade die bedeutender und damit selbständiger beanlagten Künstler nicht gern als Schüler in die Werkstatt eines Malers von so zwingender Individualität, wie es Rubens war, eintraten, und daß auch geringere Talente sich unter weniger mächtigen Lehrern freier entwickeln konnten.

Der selbständigste von allen Antwerpener Malern außer Rubens war Cornelis de Vos (1585—1651). Ja in gewissem Sinne war er selbständiger als Rubens selbst, da auch nicht der geringste Einfluß der italienischen Malerei oder der Kunst irgend eines anderen Malers bei ihm nachzuweisen ist, außer daß er durch die Ausbildung bei seinem Lehrer David Renieus den Grund zu seinem Schaffen legte. Höchstens hat er sich in einem einzelnen Fall, in seinem Bilde der Venus Anadyomene in Madrid, in den Typen von Rubens beeinflussen lassen. Im übrigen hält er sich schlicht an die Natur und gibt sie, mit seinen eigenen Augen gesehen, anspruchslos wieder. Auch in der Farbe hat er etwas Bescheidenes, indem sie harmonisch, aber wenig aufdringlich, ja zuweilen zu blaß und kalt ist. Im übrigen aber wohnt eine überaus tüchtige und gesunde Kraft in ihm. Als liebenswürdige, ruhige, heitere und glückliche Persönlichkeit tritt er uns in seinem Selbstbildnis mit seiner Frau und zwei Kindern [Abb. 105] (etwa 1623, Brüssel), und im Charakter seiner Werke entgegen. Seine Bescheidenheit der Natur gegenüber machte ihn besonders geeignet zum Bildnismaler und darin hat er auch sein Bestes geleistet. Zu den Lieblingen des modernen Publikums gehört das anmutige Doppelbildnis seiner beiden kleinen Töchter in Berlin. Kinder, für welche er viel Herz gehabt haben muß, gelingen ihm selbst da vorzüglich, wo,



Abb. 107. Joost Sustermans: Dänenprinz. Florenz, Pal. Pitti. Nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz. (Zu Seite 143.)

wie auf dem Bildnisstück der Familie Hutten in München, die Erwachsenen etwas zu starr und die Hautfarbe gar zu kreidig ist. Sein berühmtestes Bildnis ist das des Abraham Grapheus, Knappen der Lukasgilde von Antwerpen, im dortigen Museum von 1620, mit wundervoller Charakteristik des eine ganze schwere Geschichte von Leid und Entsagung ausdrückenden Kopfes und trefflicher stofflicher Wahrheit in der Wiedergabe von Gold- und Silbergerät. (Männliches Bildnis in Kassel, weibliches beim Grafen Harrach in Wien.) Eine Salbung Davids, im Belvedere zu Wien, ist etwas zu porzellanartig glatt. Das bedeutendste unter seinen größeren Bildern ist das im Museum zu Antwerpen, auf welchem dem hl. Norbert Abendmahlsgeräte überreicht werden, von 1630, und zwar ist es deshalb so gut gelungen, weil die meisten darauf dargestellten Personen Bildnis sind.



Abb. 108. Jacob Jordaens: Dreikönigsfest. Braunschweig, Herzogl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 145.)

Ein Schüler von Abraham Janssens war Theodor Rombouts (1597—1637), der sich dann in Italien weiterbildete. Eine Erinnerung an seine dortigen Studien ist seine Kreuzabnahme in St. Bavo zu Gent, in welcher das Gemälde von Daniele da Volterra in S. Trinità de' Monti zu Rom nachklingt. Am günstigsten zeigte sich sein Talent in Genrebildern wie die Kartenspieler (Antwerpen, Madrid), der Zahnbrecher (Madrid) [Abb. 106], die fünf Sinne (Einzelfiguren von Männern in einer auf je einen Sinn bezüglichen Thätigkeit, Gent). Hier haben wir schlichte und kräftige Naturwahrheit, Sinn für volkstümliche Charakteristik, Farben von vollem Glanz. Pate bei diesen übrigens durchaus selbständigen Bildern sind wohl Gemälde ähnlichen Gegenstandes von Caravaggio gewesen. Eine Überraschung bietet Rombouts in seinen beiden letzten Historienbildern, zwei Verlobungen der heiligen Katharina in der St. Jakobskirche zu Antwerpen (1634) und in der Hauptkirche zu

Ypern (1636). Während er sonst schwere und harte Schatten und lackartigen Glanz auf den hellen Farben liebte, ist hier alles in Zartheit und Weichheit aufgelöst und die Farbenharmonie ist licht und freudig.

Fast ausschließlich Bildnismaler und als solcher hochbegabt, Feinheit und Größe des Vortrags miteinander verbindend, war Jooft Soetermans (oder Sustermans, 1597—1681), ein Schüler des Willem de Vos und später des Frans Pourbus d. J. in Paris, der hauptsächlich in Italien lebte und schuf (Abb. 107).

Zu diesen Künstlern zahmen und gesitteten Charakters tritt in vollen Gegensatz Jacob Jordaens (1593—1678), der das Derbe des vlämischen Volkscharakters, wie es auch in Rubens enthalten ist, bis zum Überkräftigen und



Abb. 109. Jacob Jordaens: Der Künstler mit seiner Familie. Kassel, Kgl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 146.)

zuweilen Wüsten gesteigert enthält. Dabei ist er aber ein Künstler von einer Ursprünglichkeit und Größe der Begabung, die in der vlämischen Schule nur derjenigen des Rubens, van Dyck und Brouwer nachsteht. Er war wie Rubens Schüler des Adam van Noort, dessen Schwiegersohn er wurde und dessen calvinistischer Glaube auch der seinige war. Italien hat er niemals besucht, deshalb wurde seine urwüchsige Kraft nicht wie bei Rubens durch die Erziehung an der italienischen Kunst gebändigt. Von Rubens ist er stark beeinflußt worden, wenn seine Natur auch gänzlich selbständig blieb. Das Aristokratische des Rubens war ihm immer fern, bei erhabenen Gegenständen verfehlt er den rechten Ton und wird gar zum plumpen Spötter, seine Figuren aus dem

Kleinbürgerstande und die Bauern dagegen weiß er, trotzdem er sie in aller Urwüchsigkeit schildert, durch die Fülle ihrer Gesundheit, durch die Kraft und den Reichtum seiner Farbe und seines Lichtes zu heben und zuweilen sogar ins Poetische zu verklären. Seinem Temperament nach ist er ganz Vlame,

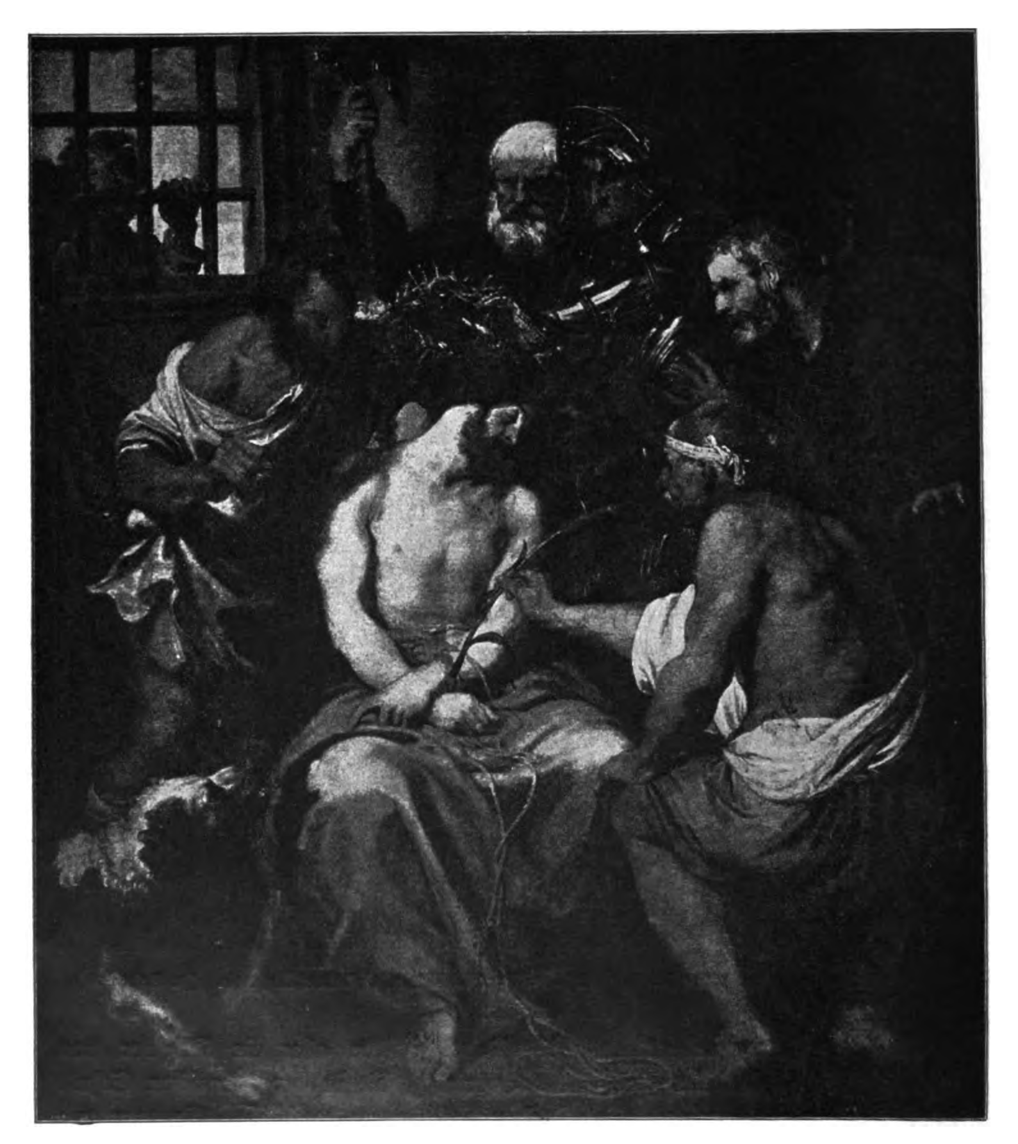


Abb. 110. Anthoon van Dyck: Die Dornenkrönung. Im Pradomuseum zu Madrid.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 147.)

aber in seiner natürlich herzlichen Auffassung des Volkslebens ist er den Holländern verwandt.

Ganz ungeeignet war Jordaens zum Kirchenmaler. Sein Gekreuzigter von 1617 in der Dominikanerkirche zu Antwerpen zeigt ihn noch unfertig in seiner Kunst. Unter den übrigen religiösen Bildern ist ihm eigentlich nur die Anbetung der Hirten gelungen (Frankfurt, Braun-

schweig, Antwerpen), weil er daraus eine gemütvolle Volksscene machen konnte. Bei dem letzten Abendmahl (Antwerpen) wird das Unedle in der Gebärde Christi und das Gemeine in der Erscheinung der Apostel durch die naturwahre Doppelbeleuchtung von sinkendem Abend und künstlichem Licht wenigstens einigermaßen wettgemacht. In den meisten anderen Bildern aber scheint der Maler sich über die biblischen Figuren geradezu lustig zu machen. — Auch in seinen Gemälden antiken, meist mythologischen Gegenstandes erscheint er zuweilen unedel, wie in dem Bilde des Louvre mit der Ziege Amalthea und dem kleiner Jupiter, und gar auf dem Stockholmer Bilde, welches den König Kandaules darstellt, wie er dem Hirten Gyges die nackte Schönheit seiner Gattin zeigt, und welches den Vorgang von der obscönen Seite gefaßt enthält. Dagegen ist er in seinen Satyr- und Bacchantenscenen voll von frischer Lebenslust und üppiger malerischer Schönheit (Amsterdam, Haag, Brüssel, Madrid, Köln, Baron le Candele Antwerpen). Verwandt mit diesen mythologischen Bildern ist das große allegorische Gemälde im Huis ten Bosch beim Haag, welches den Triumph des Prinzen Friedrich Heinrich, des Statthalters der Niederlande, darstellt, so reich und so glühend von Farbe und Licht, wie gute Bilder von Rubens, aber in dem Farbenorchester sind auch hier die Pauken und Trompeten gegenüber Rubens vermehrt. — Am meisten in seinem Element aber war Jordaens in seinen Darstellungen lustiger Gesellschaften aus kleinbürgerlichen Kreisen. Die beiden hauptsächlichsten Gegenstände sind das Dreikönigs- oder Bohnenfest (Louvre, Wien, Kassel, Braunschweig, Abb. 108) und „Wie die Alten sungen, so pfeifen die Jungen“ (Baron de Pret Antwerpen, Louvre, München, Dresden, Graf von Wemyß England, Berlin). Hier bilden die rauschende Lebensfreude und der farbenglühende malerische Vortrag ein überaus harmonisches Ganzes. Daran schließt sich als öfters wiederholte Darstellung die schmausende Bauernfamilie, bei welcher ein Satyr zu Besuch ist, der, erschreckt darüber, daß sein Wirt kalt und warm aus dem Munde blasen kann, aufspringt (Brüssel, Kassel, München). — Eine Seite, von der Jordaens viel zu wenig geschätzt wird, ist seine Meisterschaft im Bildnis. Hier, wo es auf möglichst treue Naturwiedergabe ankommt, bleibt er bescheiden beim einfach Charakteristischen stehen. Das Wesentliche gibt er aber nicht nur unvergleichlich treffend, sondern auch



Abb. 111. Anthoon van Dyck: Rinaldo und Armida im Zaubergarten. Paris, Louvre. (Zu Seite 150.)

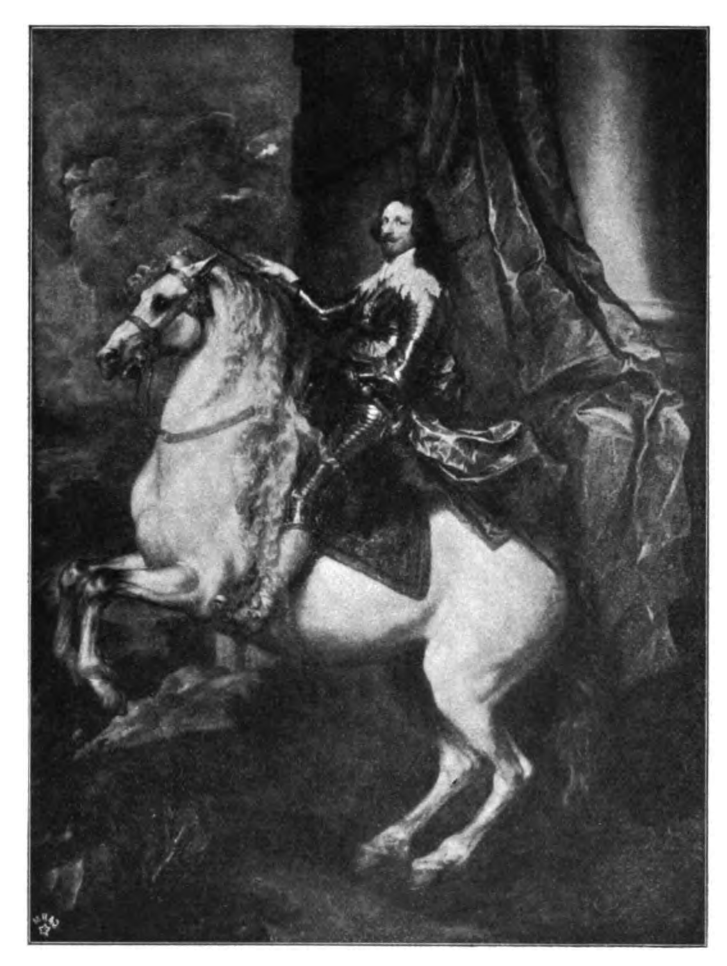


Abb. 112. Anthoon van Dyck: Bildnis des Prinzen Thomas von Savoyen. Turin. (Zu Seite 150.)

mit Macht und Breite, so daß sowohl seine Einzelbildnisse (Michiel de Ruyter, Louvre), als auch seine Bildnisgruppen (seine eigene Familie, Kassel [Abb. 109]; Mann und Frau, Devonshire-House; Familienstück, Madrid; zwei Kinder, Valenciennes) vorzüglich sind. Die letztere Art bevorzugte er und hat in einheitlicher malerischer Beherrschung, in harmonischer Zusammenordnung der Individualitäten wahrhaft Bedeutendes geleistet.

Ein Gegenbild zu allen diesen Künstlern gibt Jasper de Crayer (1582—1669) ab, der, trotzdem er ebenfalls nicht Schüler des Rubens war, sondern seit seinem 22. Jahre in Brüssel lebte und dort von Raphael Coxcyen Unterweisung empfing, dennoch sich in Formengebung und Farbe eng an Rubens anschloß, ja diesen Künstler als Manierist nachahmte. Zahlreiche Altarbilder von ihm haben sich erhalten. —

Es ist hergebracht, den größten flandrischen Maler neben Rubens Anthoon van Dyck als Schüler von Rubens zu bezeichnen, und doch ist van Dyck erst nach fast neunjähriger Lehrlingschaft bei einem anderen Künstler in die Werkstatt des Rubens eingetreten. Allerdings war er damals noch nicht 20 Jahre alt und sein ohnehin schmiegsames Talent schloß sich nun so eng an den Meister an, daß er wohl als Schüler von Rubens zu bezeichnen ist. Dennoch steht er seinem Lehrer auch da, wo er sich möglichst eng an ihn zu halten sucht, stets selbständig gegenüber, weil seine eigene Begabung viel zu groß war, um seiner Kunst nicht von vornherein einen persönlichen Stempel aufzudrücken. Er verfügte nicht über die gesunde urwüchsige Kraft wie Rubens, sondern er hatte

einen zarten Körper und war fast weiblich empfindsam, mit Hinneigung zum Romantischen und Poetischen. Das dramatische Element und die üppige Lebensfreude seines Meisters fehlten ihm, er schilderte nur selten äußerlich bewegte Scenen, um so besser aber wußte er tiefe Seelenstimmungen, vor allem den Schmerz, zum Ausdruck zu bringen. Die rauschende Pracht seines Meisters vermochte er nicht nachzuempfinden, sondern er bevorzugte das ruhigere, geschmackvoll Elegante. Das gesellschaftlich Vornehme war sein wahres Lebenselement. Da er der Natur bescheiden gegenüber trat und sie doch mit unfehlbarer Schärfe erfaßte, da er in seine Schöpfungen die Liebenswürdigkeit seiner eigenen Persönlichkeit zu gießen wußte, war er äußerst geeignet zum Bildnismaler, und als solcher hat er den höchsten Ruhm erlangt.

Anthoon van Dyck wurde am 22. März 1599 als das siebente Kind eines wohlhabenden Kaufmanns zu Antwerpen geboren. Bereits 1609 war er Schüler des Hendrik van Balen. Wann er in die Werkstatt des Rubens übergetreten ist, wissen wir nicht, wahrscheinlich aber war es vor 1618, dem Jahre seiner Aufnahme als Freimeister in die Gilde. Rubens gebrauchte ihn, um seine Bilder nach den Skizzen auf die Leinwand zu übertragen und zur Anfertigung von Zeichnungen nach seinen Gemälden für den Kupferstich. Auch Olkopien nach Gemälden von Rubens fertigte van Dyck an, wie den heiligen Ambrosius (London, nach dem Gemälde in Wien), oder er wiederholte Bilder des Meisters in freier Übertragung, wie in dem heiligen Hieronymus (beide Gemälde in Dresden). Da ihm die Kraft des Meisters nicht zu Gebote stand, verfiel er bei Zeichnung und Farbe in Übertreibung, wovon das letztgenannte Gemälde und zwei, sich im allgemeinen an Vorbilder von Rubens anlehnende Satyrstücke in Brüssel und Dresden Beweise sind. In anderen Bildern, in denen er nicht so nahe Vorbilder hatte, blieb er flau und kalt in der Farbe, meist schwer in den Schatten und hart im Licht, wie bei Jupiter und Antiope in München, wie bei der Dornenkrönung in Madrid (Abb. 110) (wovon jedoch eine bessere, ebenfalls frühe Wiederholung, in Berlin existiert), bei der



Abb. 113. Anthoon van Dyck: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.
In der Kgl. Pinakothek zu München. (Zu Seite 150.)

Kreuztragung in der Dominikanerkirche zu Antwerpen, bei der Gefangennahme Christi als Nachtstück mit Fackelbeleuchtung in Madrid. Gegen Ende seiner Gehilfenzeit ist wohl eine zweimal (in Windsor und besser in der Kirche zu Saventhem in Brabant) aus-

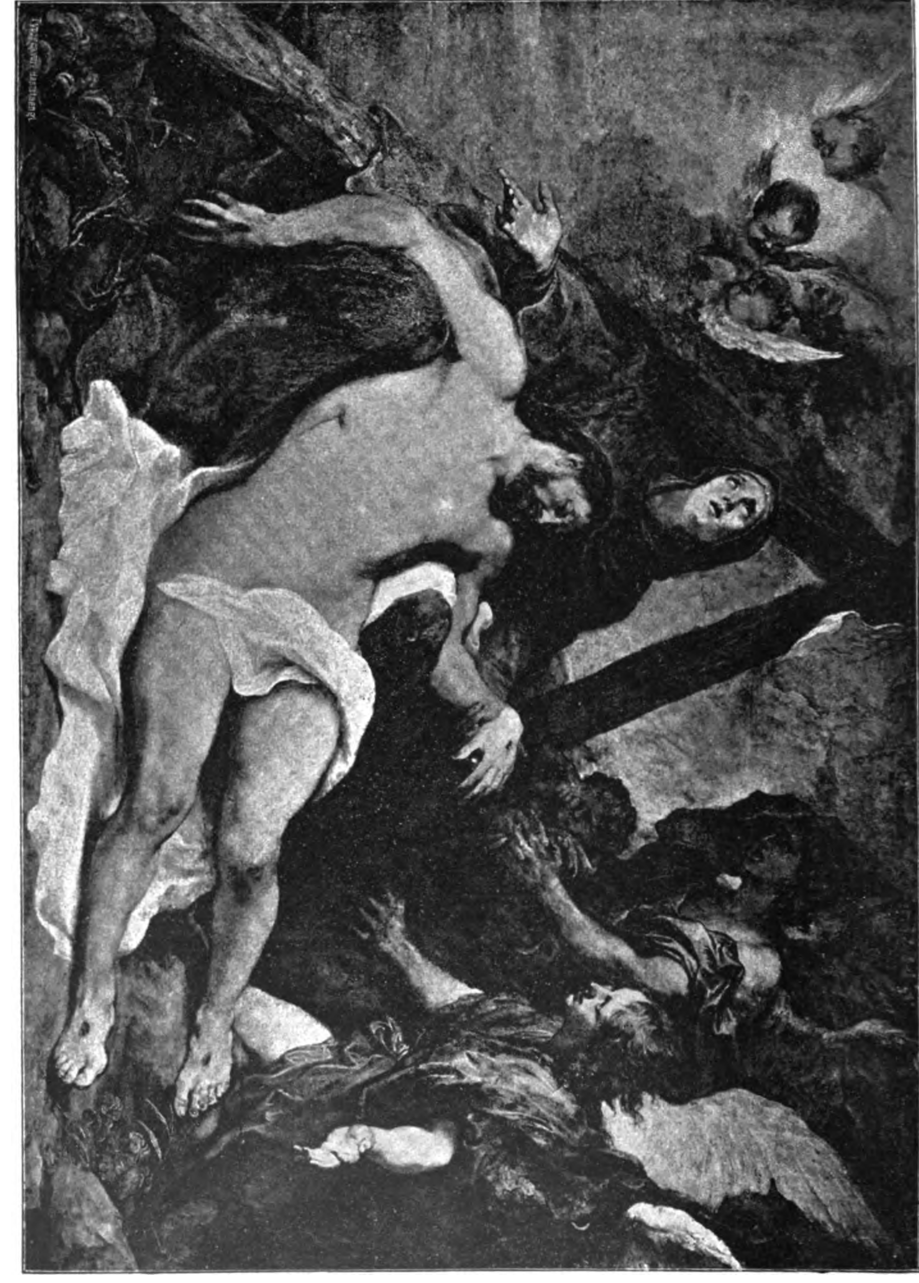


Abb. 114. Anthoon van Dyck: Beweinung Christi. In der Kgl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 151.)

geführte Komposition des heiligen Martin mit Bettlern zu setzen. Auch in allen diesen Bildern hat er den Meister in dem Bestreben, ihm im Ausdruck gleich zu kommen, vergröbert. Als Bildnismaler dagegen zeigte er sich schon damals feinsinnig und elegant, wie aus den

beiden von 1618 datierten Bildnissen eines alten Herrn und einer alten Dame in Dresden und aus dem jugendlichen Selbstbildnis in München hervorgeht.

Nachdem er 1620—21 einige Zeit in England gewesen war, wo er das Bildnis des Königs Jakob I. (Windsor) malte, wanderte er, zweifellos auf den Rat des Rubens, nach Italien und zwar, wie sein Meister, zuerst nach Venedig. Bald aber lockte ihn die Aussicht auf Porträtaufträge nach Genua, wohin er nach seinen mehrfachen Reisen durch Italien, die ihn bis Sizilien führten, auch nach seinen Aufenthalten in Rom, als Liebling der vornehmen Gesellschaft immer wieder zurückkehrte. Die Wandlung, welche sich in seiner Kunst während der Jahre in Italien vollzog, war außerordentlich groß. Hier erst fand er seine eigene Natur. Er gab es auf, mit der robusten Kraft des Rubens zu wetteifern. Er ließ sich auch nicht, wie Rubens, in erster Linie durch die zeitgenössischen oder zu seiner Zeit jüngst verstorbenen Meister beeinflussen, sondern durch die Italiener der klassischen Zeit, vor allem durch Tizian, dessen Werke er eifrig kopierte, dann aber auch durch Giorgione, Veronese, Raphael, Giulio Romano und andere, nach denen er zahlreiche, zum Teil noch erhaltene Zeichnungen anfertigte. Von Tizian lernte er die warmen goldigen Töne, durch welche er sich in seiner besten Zeit auszeichnete. Dann aber fand er vor allen Dingen das Vornehme jener Meister seiner eigenen Natur verwandt, wenn er es auch von deren Größe mehr in das Elegante umbildete. In Italien selber lernte er seine neue Art noch nicht zur Vollendung entwickeln. Seine Bilder sind noch zu dunkel, er versteht es nicht genügend, seine Figuren von Licht und Luft umspielen zu lassen, sie lösen sich zu wenig vom Hintergrund.



Abb. 115. Anthoon van Dyck: Karl Alexander, Herzog von Croy.
In der Kgl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 153.)



Abb. 118. Anthoon van Dyck: sogenannte Bürgermeisterin von Antwerpen. In der Kgl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 153.)

Die in Italien gemalten kirchlichen Bilder sind die am wenigsten gelungenen, wenn auch einzelne davon, wie die heilige Familie in Turin, die Madonna mit Antonius in der Brera, die Madonna im Oratorio del Rosario zu Palermo (1623), die Madonna im Palazzo Pitti sich durch Reichtum und Pracht der Farbe auszeichnen. — In Italien oder in unmittelbarem Anschluß an die dort empfangenen Eindrücke entstanden ist das Liebespaar Rinaldo und Armida im Zaubergarten nach Tassos Befreitem Jerusalem (Louvre) (Abb. 111), ein Gemälde, welches, dem Gegenstand entsprechend, in Farbe und Anmut bestrickend ist. — Im klassischen Lande der Kunst war es auch, in welchem dem Künstler zuerst durch Erkenntnis der Besteller und wohl auch durch eigene Erkenntnis das wahre Feld seiner Begabung offenbart wurde, die Bildnismalerei. Noch heute besitzen namentlich Genua und Turin viele hervorragende Bildnisse von ihm, zum Teil leider stark verdorben. Ganz besonders glücklich war van Dyck damals in der Darstellung von Kindern. Die schönsten genuesischen Bildnisse werden im Palazzo Rosso (Marchese Giulio Brignole Sale zu Pferde aus dem Bilde heraus grüßend; Marchesa Paolina Adorno) und im Palazzo Durazzo (sitzende Dame mit zwei Kindern; drei Kinder mit einem Hündchen; ein Knabe mit einem Affen, Papagei und Früchten) aufbewahrt. Das schönste der frühen Bildnisse in Turin ist das Reiterbildnis des Prinzen Thomas von Savoyen (Abb. 112). Das farbenprächtigste von allen in Italien gemalten befindet sich im Palazzo Pitti und stellt den Kardinal Bentivoglio dar. Einem der genuesischen Aufenthalte gehört auch das Bildnis der Marchesa Balbi in Dorchester-House an. 1624 ist das Bildnis eines jungen Edelmannes in der Galerie Liechtenstein gemalt.

Wie bei Rubens kam auch bei van Dyck die glücklichste Wirkung des italienischen Aufenthaltes erst nach, als er in die Heimat zurückgekehrt war. Wahrscheinlich Ende 1626 traf er wieder dort ein, und jetzt verschmolzen sich die Erinnerungen an seine Gehilfenzeit bei Rubens und seinen Aufenthalt in Italien mit seiner persönlichen Eigenart zu einem geläuterten und einheitlichen Stil, welcher die mittleren, in Antwerpen zugebrachten Jahre seines Lebens beherrschte. In dieser Zeit gelang es ihm auch, in der religiösen Kunst eine volle Höhe zu erreichen. Auf zahlreichen Gemälden hat er die Freuden und mehr noch die Schmerzen der Maria und den Tod des Heilands geschildert. Viel mehr als Rubens war er geeignet, das stillfriedliche Dasein der heiligen Familie darzustellen. In seinen Madonnenbildern klingt lebhaft die venezianische Kunst aber doch in einer ganz eigenen Note nach. Mit wie viel Herz weiß er die Madonna darzustellen, wie sie den Schlaf des Kindes bewacht und mit dem Blick dem nahenden Joseph bedeutet leise aufzutreten (München) (Abb. 113), wie frisch und munter ist das Kind,

als es am Fuß einer Säule stehend, von seiner Mutter gehalten, die Huldigung des kleinen Johannes empfängt (München); das erste Bild rein malerisch, das letztere auch in der Plastik der Gruppe bedeutend. Mit Vorliebe hat der Künstler die heilige Familie mit Engeln zusammengestellt. Auf dem Bilde bei der Baronin Diert zu Antwerpen musizieren sie, auf dem berühmten Bilde in Petersburg schlingen entzückende, lebensfrische Kinderengel einen Reigen, das Poetische der Scene ist wundervoll zum Ausdruck gebracht. Auf einem hellfarbigen Gemälde in Wien bekränzt das Kind in Gegenwart der Apostelfürsten die heilige Rosalia (nicht ohne Erinnerung an die Komposition der Madonna Pesaro von Tizian gemalt); zwei Stifter werden von dem Kinde auf einem Gemälde des Louvre begrüßt. — Bei der Kreuzesaufrichtung von 1631 in der Hauptkirche zu Courtray hielt sich van Dyck zu eng an das großartige Vorbild des Rubens und wurde dadurch derartig behindert, daß die Gestalten kraftlos, die Bewegungen lahm erscheinen und sogar grobe Zeichenfehler vorkommen. Mehrfach hat er die Kreuzigung gemalt, aber nicht als erschütterndes Drama wie Rubens, sondern mit einem ergreifenden Hauch stiller, wehmütiger Trauer darüber, welche des Malers Seele beim Gedanken an diesen Vorgang erfüllte. (In den Hauptkirchen zu Mecheln und Dendermonde, in der Michaelskirche zu Gent. Der Gekreuzigte allein in München, Wien, Antwerpen, mit Maria und Johannes in Lille, mit Dominicus und Katharina von Siena in Antwerpen.) Mit noch größerem Schmerz aber erfüllte er die Darstellungen der Klage um den Leichnam Christi, bei welcher er die Angehörigen des Herrn und Engel um den Toten versammelte. Am ergreifendsten ist wohl das Bild in München (Abb. 114), bei welchem nicht nur in dem Ausdruck und in den Gebärden der Figuren, sondern auch in der warmen, tiefen Farbe ein unvergleichlicher Klang des Schmerzes liegt. Während hier und auf dem kleineren der beiden Gemälde im Antwerpener Museum die geschlossene Bildung der Gruppe das Eindringliche der Wirkung steigert, verliert das zweite Antwerpener Bild dadurch, daß die Figuren zu sehr auseinander gezerrt sind. (Andere Bilder in München und Berlin.) — Die bedeutendsten Bilder jener Jahre aus der Heiligenlegende sind die Verzückung des heiligen Augustinus (Augustinuskirche, Antwerpen); die Madonna, welche dem seligen Hermann Joseph erscheint (Wien); das Wunder des heiligen Antonius an dem Esel, der vor der Hostie niederkniet (Lille), das Martyrium des heiligen Sebastian (München, Petersburg und anderwärts). — Als Bilder alttestamentlichen Gegenstandes seien Samson und Delila in Wien und Susanna im Bade in München genannt.



Abb. 117. Anthony van Dyck: Bildnis des Kardinal-Infanten Don Fernando. Madrid, Prado. (Zu Seite 154.)

Der starke Einschlag von Rubens' Art, welchen die biblischen Bilder mehr oder weniger besitzen, und manche Erinnerung an die italienische Kunst, verschwinden vollkommen bei den Bildnissen. Hier ist van Dyck nur noch ganz er selbst und ein vollendeter Meister.

Mehrere Bildnisse der mittleren Jahre sind datiert: 1627 Sir Sheffield, 1628 dessen Gemahlin Anna Wake, beide im Haag; wahrscheinlich von 1629 stammt das groß wirkende Bildnis des Herzogs Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg mit seinem Hunde in



Abb. 118. Anthoon van Dyck: König Karl I. von England. In der Gemäldesammlung des Louvre zu Paris. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 155.)

München; 1630 Mr. le Roy, 1631 dessen Gattin, beide in der Wallacesammlung zu London; 1632 der Maler Marten Pepyn, Sammlung Kums in Antwerpen. Nach den Stileigenschaften dieser Bildnisse ist es möglich eine große Reihe undatierter ebenfalls in die mittlere Antwerpener

Zeit einzuordnen. Mehrfach malte er Personen hohen Ranges. Den trotz seiner Wohlbeleibtheit unvergleichlich vornehm aufgefaßten Herzog von Croy (Abb. 115) und seine Gemahlin in München, zwei Bildnisse der Erzherzogin Isabella im Louvre und in Wien, die Bildnisse zweier pfälzischer Prinzen in Wien, das ungemein anziehende Bildnis der Maria Luisa de Tassis ebenda. Ferner stammt aus jenen Jahren die Bildnisgruppe des Bürgermeisters von Leers, seiner Frau und seines Sohnes in Kassel, eines fälschlich Bürgermeister von Antwerpen genannten Herrn und das seiner Frau in München (Abb. 116), des Herrn v. d. Wouwer in Petersburg, das Brustbild des Cornelis v. d. Geest in London. Vielfach hat van Dyck seine Kunstgenossen porträtirt, den Maler Frans Snyders mit seiner



Abb. 119. Anthoon van Dyck: Die Kinder Karls I. von England: Karl, Prinz von Wales; Jakob, Herzog von York; Prinzessin Maria. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 155.)

Frau in Kassel, mit seiner Gattin und seinem Sohn in Petersburg, den Maler Marten Rykaert in Dresden, beim Fürsten Liechtenstein und beim Herzog von Warwick, den Maler Jan de Wael mit seiner Frau, den Bildhauer Colyns de Nole und seine Frau mit einem Kind, den Schlachtenmaler Pieter Snayers, alle in München. Sich selber hat er zu verschiedenen Zeiten porträtiert, außer in dem Jugendwerk in München, in Bildnissen zu London, Paris, Florenz. Den Musiker Liberti hat er zweimal gemalt (Madrid und München). Namenlose Bildnisse befinden sich in Dresden, Kassel, München, Madrid, Petersburg, in der Liechtensteingalerie zu Wien.

Schon in Italien hatte van Dyck begonnen Bildnisse anderer Künstler grau in grau zu skizzieren. In seiner Heimat und später auch in England fügte er weitere ebenso gemalte Bildnisse von berühmten Leuten, außer von Künstlern, von Fürsten, Gelehrten und Staats-

männern hinzu. Diese Malereien dienten als Vorlage für den Kupferstich, so entstand van Dycks berühmte „Ikonographie“. Die Vorlagen befinden sich zum größten Teil in der Sammlung des Herzogs von Buccleugh in London, andere in München und Kassel. Auch selber hat van Dyck radiert, und zwar meistens Künstlerbildnisse, aber auch zwei religiöse Darstellungen.

1632 berief Karl I. van Dyck als Hofmaler nach England. Aber bereits nach zwei Jahren kehrte er nach den Niederlanden zurück, vielleicht weil ihm die ausschließliche Beschäftigung als Bildnismaler in England nicht zusagte. Bei diesem bis zum Spätherbst 1635 währenden Aufenthalt in Antwerpen und Brüssel stand er noch auf der Höhe des künstlerischen Könnens, wovon Zeugnis ablegen die Anbetung der Hirten in der Kirche zu Dendermonde (1635), das Bildnis des Kardinal-Infanten Don Fernando in Madrid (Abb. 117), das großartige

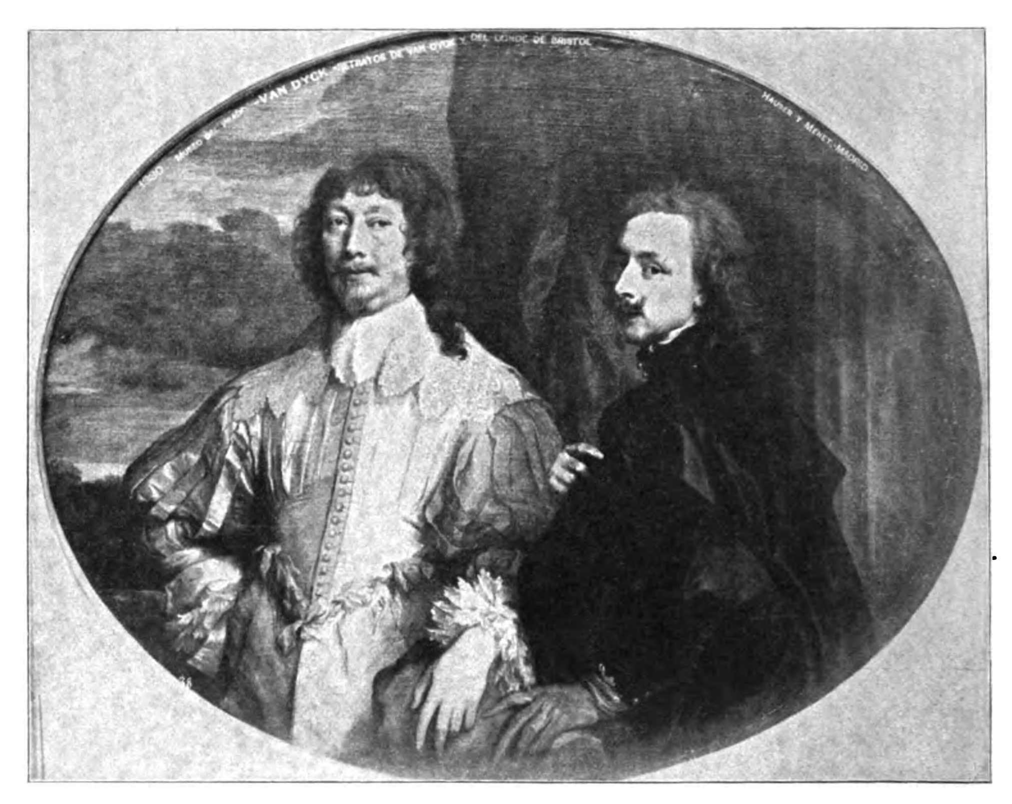


Abb. 120. Anthoon van Dyck: Sir Endymion Porter und Anthoon van Dyck. Im Pradomuseum zu Madrid. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 155.)

Reiterbildnis des Francesco de Moncada, des Oberbefehlshabers über die spanischen Truppen in den Niederlanden, im Louvre, das Bildnis des Prinzen Thomas von Savoyen in Berlin (1634), das tief- und warmtonige Gruppenbild des Grafen Johann von Nassau mit seiner Familie in Panshanger (1634), die Bildnisse des Ehepaares van Merstraten in Kassel (erst von 1636 datiert).

Mit van Dycks endgültiger Übersiedlung nach England beginnt die letzte Periode seiner künstlerischen Wirksamkeit. Die Fülle der Aufträge, welche ihm jetzt zuströmten, war so groß und die Mitarbeit der Schüler nahm solchen Umfang an, daß sich eine starke Veräußerlichung in seinen Werken bemerkbar macht. Er ist häufig nachlässig und flüchtig in Zeichnung und Farbe, die schöne Wärme der Farbengebung, durch welche er früher erfreute, weicht einem kalten, grauen Ton. Die Dargestellten erscheinen oft kraftlos und degeneriert, die vornehme Haltung, welche bei den früheren Werken so natürlich erschien, wird zur Pose. Nur in den Kinderbildnissen bleibt er bis ans Ende frisch, natürlich und reizvoll in der Farbe. Immerhin

schafft er auch jetzt eine ganze Reihe von Meisterwerken ersten Ranges. Es ist ein schönes Zeichen von Dankbarkeit, daß er die begeisterte Verehrung, welche König Karl ihm entgegenbrachte, mit der Konzentration seiner ganzen Kraft erwiderte, wenn er diesen Fürsten und seine Kinder malte. Auch unter den Werkstattwiederholungen von Bildnissen dieser Personen gibt es manche gute Arbeit. Wohl das schönste Bildnis des Königs (Abb. 118) ist das große im Louvre, auf welchem er neben seinem Pferde steht, von einer malerischen Fülle, welche der in den besten Arbeiten von Rubens gleichkommt. Auch zu Pferde hat er den König mehrfach gemalt (Windsor, Sammlung Marlborough), dann im Kreise seiner Familie (Windsor), ferner allein in ganzer oder halber Figur. Es ist ihm vorzüglich gelungen, diesen politisch kurzsichtigen und leichtsinnigen, aber auch liebenswürdigen und kunstfreundlichen, elegant auftretenden Fürsten zu charakterisieren, zuweilen mit einem Hauch von Wehmut über dem Antlitz, als hätte der König sein schreckliches Ende voraus geahnt. Die Königin scheint van Dyck künstlerisch wenig interessiert zu haben, mit voller Liebe aber hat er mehrfach die Kinder des Königs (Abb. 119) gemalt und auch die Ausführung der Wiederholungen hat er sorgfältig überwacht. (Turin, Windsor, Dresden, Berlin.) Erstaunlich ist es, wie er die fürstliche Haltung mit voller Kindlichkeit zu verbinden gewußt hat. Zu den besten Kinderbildnissen van Dycks gehören auch die der beiden Söhne des Herzogs von Buckingham in Windsor (1635). Die Schlösser des englischen Adels bewahren noch eine Fülle von Bildnissen van Dycks aus der letzten Periode (Abb. 120), welche Vorfahren der jetzt lebenden Mitglieder der betreffenden Familien darstellen. Zu den bestgelungenen hier und in öffentlichen Galerien gehören einige Damenbildnisse, z. B. das der Beatrice de Cusance in Windsor und der Gräfin von Oxford (1638) in Madrid. Besonders bekannt ist das Bildnis der Lady Venetia Digby in Windsor mit allegorischem Beiwerk, weil sich daran ein unverbürgter Roman knüpft.



Abb. 121. Anthony van Dyck: Mary Ruthven, die Gattin des Meisters.
In der Kgl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 155.)

Im Jahre 1639 verheiratete sich van Dyck mit Mary Ruthven, einer Hofdame der Königin. Zart und kränklich, aber äußerst anziehend und ihre vornehme Abstammung in vorteilhafter Weise deutlich verratend, tritt sie uns auf dem Bildnis in München (Abb. 121) entgegen. Bereits am 9. Dezember 1641 wurde van Dyck seiner jungen Gattin, nachdem er mit ihr noch eine Reise über die Niederlande nach Paris gemacht, und nachdem sie ihm acht

Tage vorher ein Töchterchen geboren hatte, durch den Tod entrissen. Überanstrengung in Arbeit und gesellschaftlichem Leben bei zarter gesundheitlicher Beanlagung hatten ihn vorzeitig aufgerieben.

Wir müssen von van Dyck sehr bedeutend herabsteigen, wenn wir die übrigen Schüler und Gehilfen von Rubens betrachten wollen. Verhältnismäßig am bedeutendsten war Theodor van Thulden (1606 bis um 1676). Seine Mitwirkung bei der Festdekoration Antwerpens zum Einzug des Erzherzogs Ferdinand verschaffte ihm 1648 den Ruf, mit Jordaens bei der Ausmalung des Huis ten Bosch beim Haag zusammen zu arbeiten. Er bleibt dort sowohl hinter seinem Vorbild, dem Medicicyklus von Rubens, als auch hinter Jordaens zurück. Seine sonstigen Werke sind Altarbilder und Gemälde mytho-



Abb. 122. Abraham van Diepenbeck: Flucht der Clölia. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 156.)

logischen Gegenstandes. Unter den übrigen Gehilfen zeichnete sich am meisten aus Abraham van Diepenbeck (1596—1675: Flucht der Clölia aus dem Lager des Porsenna, Louvre und Berlin) (Abb. 122), Cornelis Schut (1597—1655: die Werke dieser beiden Künstler sind nicht immer sicher voneinander zu scheiden) und der fruchtbare Erasmus Quellinus (1607—1678); alle drei sind besser in ihren mythologischen als in ihren kirchlichen Bildern.

Neben den Künstlern, von denen wir wissen, daß sie Schüler und Gehilfen des Rubens waren, stehen andere, welche ihren Zusammenhang mit Rubens nur durch ihre Werke verraten. Unter diesen ist der bedeutendste Gerard Zegers (1591—1651), ein Schüler von Abraham Janssens und Hendrik van Balen, der sich in Italien an Caravaggio bildete, aber schließlich ganz in die Bahn von Rubens einlenkte.

Es ist natürlich, daß auch ein Künstler wie van Dyck nicht ohne Nachwirkung bleiben konnte, dennoch gelang es ihm nicht, den übermächtigen Einfluß des Rubens zu besiegen. Sein Einfluß kommt nur mit dem jenes verbunden vor.

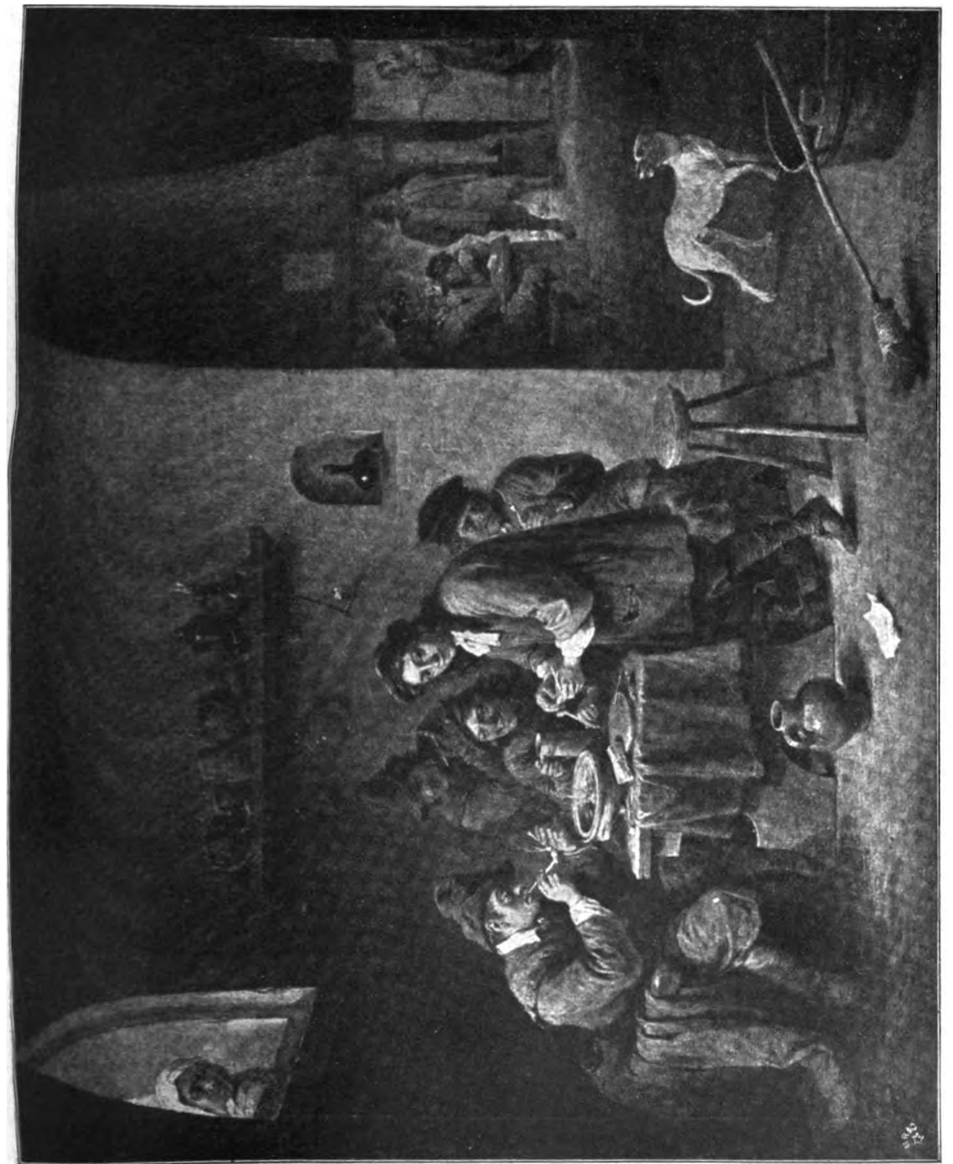


Abb. 123. David Teniers der Jüngere: Das Rauchkollegium. Galerie in Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 161.)

Am engsten hält sich an van Dyck Theodor Boyermans (1620—1678), der koloristisch sehr begabt, aber zu weich und zart war. Zwischen Rubens und van Dyck stehen unter anderen Thomas Willebrords Bosschaert (1613 bis 1654, treffliche Bildnisse im Museum Plantin-Moretus zu Antwerpen) und Pieter Thys (1616—1678).

Die vlämische Sittenmalerei blieb lange Zeit in den Bahnen, welche Pieter Brueghel der Ältere im 16. Jahrhundert vorgeschrieben hatte. Die Farben blieben hart und bunt sogar noch bei einem Künstler, der wie Sebastian Branck (1573—1647) Schüler von Adam van Noort und beeinflußt von Rubens war.

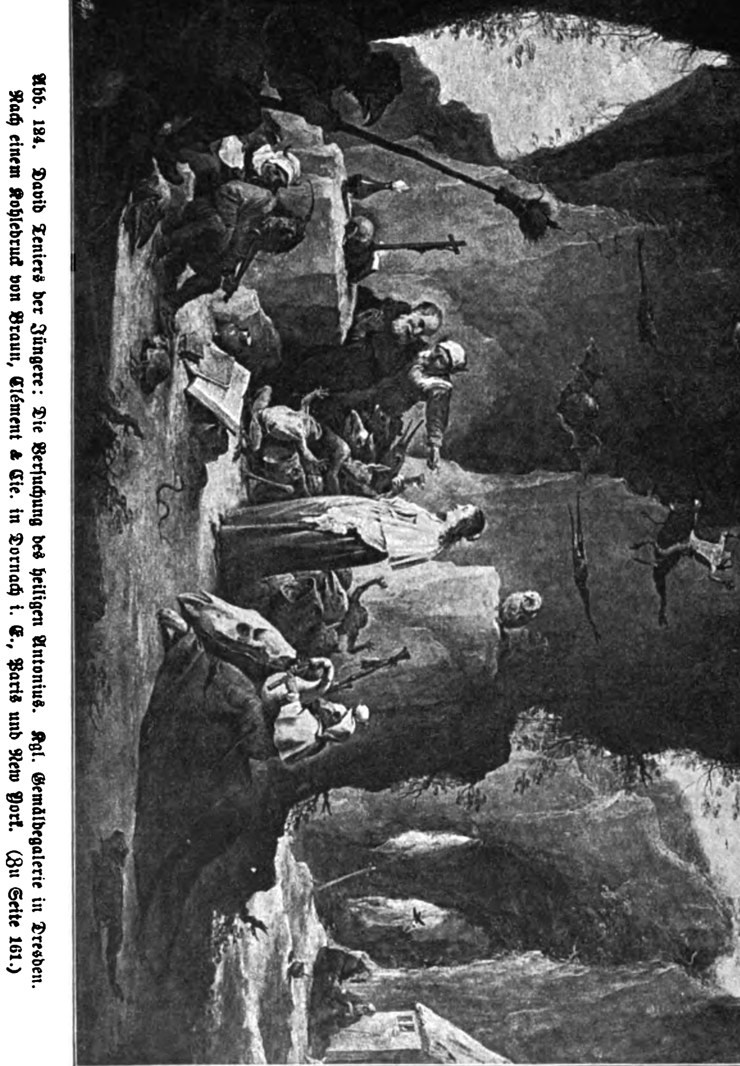


Abb. 124. David Teniers der Jüngere: Die Versuchung des heiligen Antonius. Kgl. Gemäldegalerie in Dresden. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 161.)

Den größten Erfolg hatte dieser Maler mit seinen Reitergefechten, mit welchen er für die zahlreichen übrigen Schlachtenmaler jener Zeit des dreißigjährigen Krieges vorbildlich wurde. Unter den letzteren erlangte Pieter Snayers (1592—1667) den größten Ruhm. Künstlerisch am bedeutendsten sind seine kleinen Gefechtsscenen, während die größeren Schlachtdarstellungen durch den hohen Augenpunkt etwas gar zu Topographisches bekommen. Sein Schüler war

Adam Frans van der Meulen (1632—1690), der später in Paris lebte und in zahllosen Bildern die Feldzüge Ludwigs XIV. illustrierte.

Aus diesen altertümlichen Fesseln befreiten die Sittenmalerei erst die beiden Teniers, Vater und Sohn. Leider ist es, wenigstens im Genrebilde, nicht mög-

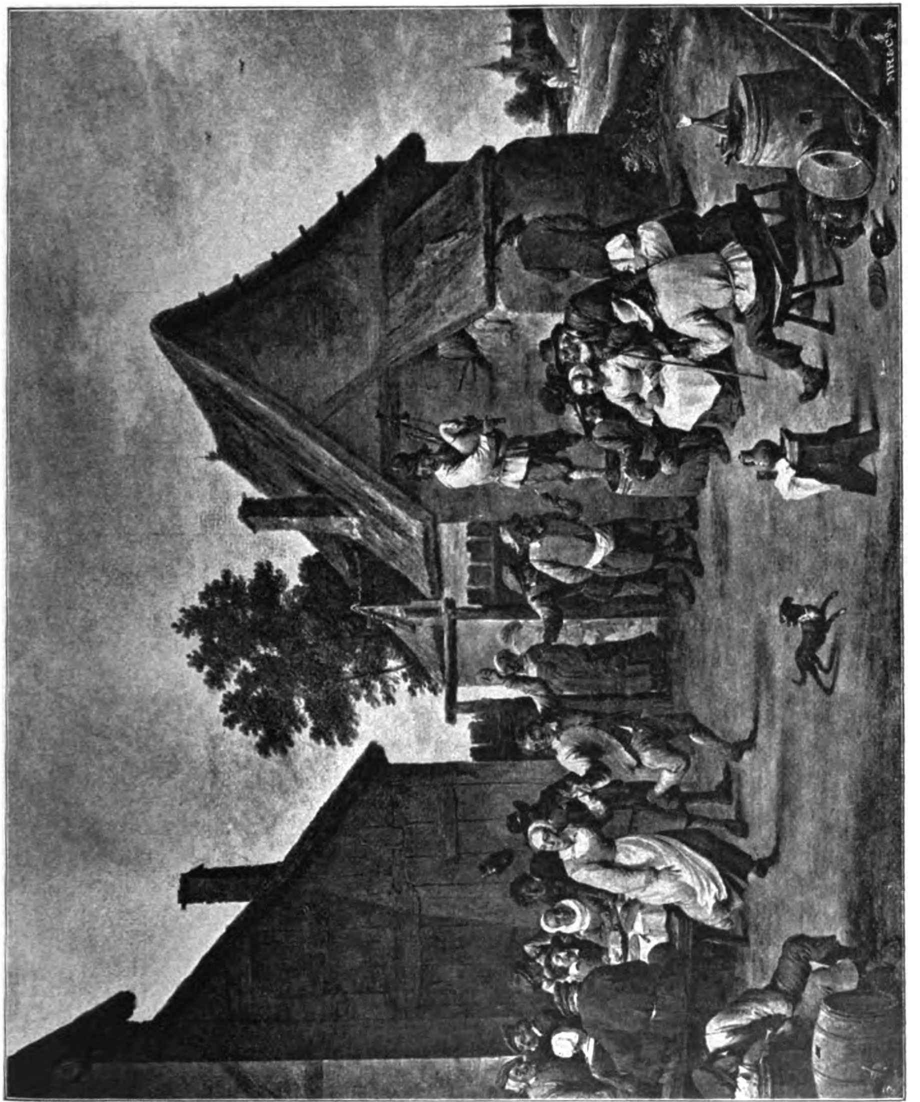


Abb. 125. David Teniers der Jüngere: Bauernhochzeit. Alte Pinakothek in München. (Zu Seite 161.)

lich ihre Werke sicher voneinander zu scheiden. David Teniers der Ältere (1582—1649) hatte sich in Italien an Elsheimer angeschlossen, fand aber, in die Heimat zurückgekehrt, unbeeinflußt durch die Brueghels und Rubens und frei von der Härte und Buntheit der älteren Sittenmaler, seinen eigenen Weg mit guter Naturbeobachtung und Ausgehen auf den Ton. Seine Altarbilder (Dendermonde und St. Paul zu Antwerpen) sind ganz schwach. Erst in den Dorf-

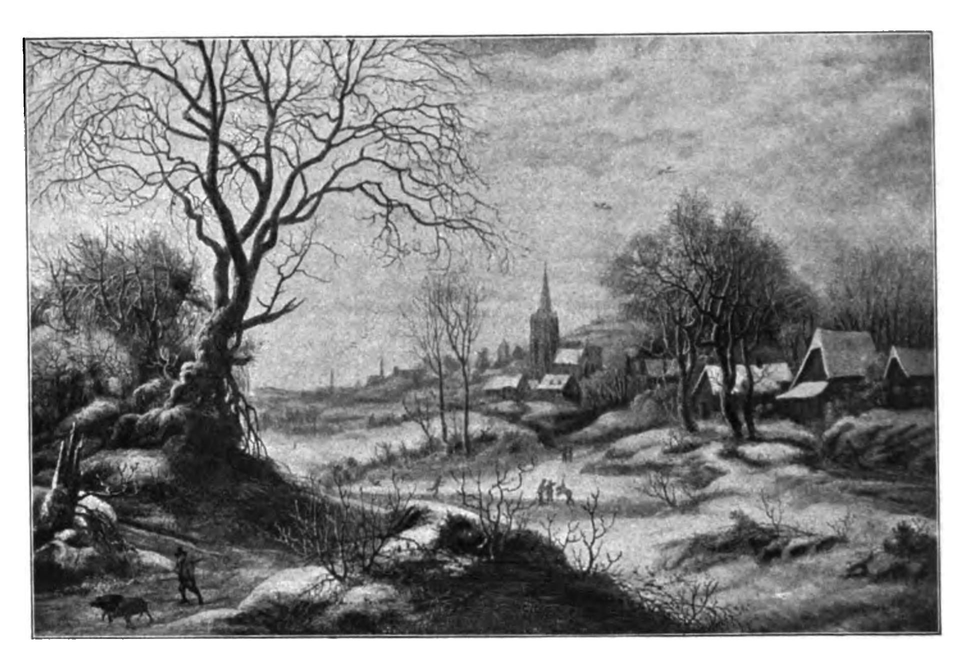


Abb. 126. David Teniers der Jüngere: Winterlandschaft. Kaiserl. Galerie in Wien.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 161.)

scenen hat sich sein Talent voll entfaltet. Man nimmt an, daß die schwerfälligeren, kleinlicher und spitziger behandelten, in der Farbe kühleren und trockneren unter den Teniersbildern von dem Vater gemalt worden sind. David Teniers der Jüngere (1610—1690) war der Modegenremaler seiner Zeit. Er war der Schüler seines Vaters. Kein anderer Künstler außer diesem und zeitweise Adrian Brouwer ist von Einfluß auf ihn gewesen, trotzdem er der Schwiegersohn von Jan Brueghel dem Älteren und mit Rubens befreundet war. An Schärfe und Tiefe der Charakteristik hat er Brouwer und die besten holländischen Sittenmaler nicht erreicht; auch im Ausdruck der Handlung ist er nicht bestimmt genug. In seinen Kompositionen befolgt er fast immer dasselbe Schema. Der Vordergrund umfaßt mit seiner Hauptscene die ganze Breite des Bildes, während der Mittelgrund auf verschiedene Weise, je nachdem der Vorgang sich im Hause oder im Freien abspielt, eingeengt wird. Er wiederholt auch häufig ganze Darstellungen mit nur geringen Veränderungen. Diese Oberflächlichkeit seines künstlerischen Charakters, verbunden mit einer gewissen Eleganz selbst bei seinen Bauern und der Liebenswürdigkeit der Auffassung, hat ihn zum Liebling des großen Publikums gemacht, so daß er ein bedeutendes Vermögen erwarb und in Brüssel als Hofmaler und Galeriedirektor eine große Rolle spielte. Seine Gemälde enthalten aber auch hochbedeutende, echt künstlerische Qualitäten, wie kompositionelles Feingefühl und ungemein malerische Wirkung mit vornehmem Gesamtton. In Bezug auf Farbe und Ton macht er auch in seinem sich sonst sehr gleichbleibenden Stil noch am ehesten eine Entwicklung durch. Seine Höhe erreicht er gegen Mitte des vierten Jahrzehntes seines Lebens in einem schönen Goldton,

der für das folgende Jahrzehnt in einen kühlen und feinen Silberton übergeht. In seiner späteren Zeit wird er immer handwerksmäßiger, flau und verblasen.

Teniers ist so sehr Sittenschilderer, daß er auch den Gegenständen aus der Bibel, aus der Legende und der Poesie einen sittenbildlichen Zug verleiht. Er malte vornehmlich das Volk in und vor den Wirtshäusern, an gewöhnlichen Tagen oder bei ländlichen Festen (Abb. 125), führte aber gerne vornehme Gesellschaft als Zuschauer ein. Dazu kommen Wachtstubenscenen, der Dorfarzt, der Bader, der Zahnarzt, das Rauchkollegium (Abb. 123), das Innere von Küchen und Ställen, Alchemisten in ihrer Werkstatt, die Versuchung des heiligen Antonius als Spukgeschichte (Abb. 124), einzeln Volksfeste in Städten, Bildnisse, mythologische Scenen und Allegorien. Auf vielen Bildern finden sich Landschaften als Hintergrund, zuweilen sinken die Figuren zur Staffage der Landschaft herab (Abb. 126). In Brüssel fertigte er zahlreiche Kopien nach italienischen Meistern der dortigen Galerie in kleinem Format und stellte die Räume jener Galerie mit miniaturartiger Ausführung der an den Wänden hängenden Bilder dar. — Das früheste Datum 1634 tragen eine vornehme Gesellschaft beim Mahle in Berlin, eine Scheunenscene in Karlsruhe und eine Kneipscene in Mannheim. Der schwere und braune Ton findet sich auch noch auf Bildern der folgenden Jahre, wie z. B. der Hof eines Wirtshauses von 1637 in Madrid, die Bauernküche von 1640 in den Uffizien und der Wirtshaushof in Dresden von 1641. Mit der Wachtstube von 1642 in Petersburg beginnt der Goldton, der sich durch schöne Gemälde der verschiedensten Galerien bis zum Jahre 1647 fortsetzt, um dann heller und kühler zu werden und mit der Bauernhochzeit (Abb. 125) von 1651 in München und anderen Bildern in den feinen Silberton überzugehen. Von 1657 an hat der Meister seine Bilder, die er immer mit seinem Namen bezeichnete, nur noch höchst selten datiert. Es sind im ganzen nicht weniger als 800 Bilder von ihm bekannt.

An Kraft, Fülle und Ursprünglichkeit der Begabung wurde Teniers übertroffen durch Adriaen Brouwer (1606—1638), den erst unsere Zeit mit ihrem Feingefühl für das Künstlerisch-Malerische wieder auf den Schild erhoben hat,



Abb. 127. Adriaen Brouwer: Bauernkneipe. Amsterdam, Reichsmuseum. (Zu Seite 162.)

nachdem er jahrhundertelang hinter Teniers hat zurückstehen müssen. Auch zu seiner Zeit wurde er wohl nur von den Künstlern geschätzt, während das große und das kaufende Publikum an seinen bescheiden auftretenden Werken achtlos vorüber ging, woran er übrigens nicht ganz schuldlos war, da er die gute Gesellschaft verschmähte und sich mit Vorliebe in den Schenken der Bauern und Landstreicher aufhielt, aus denen er sich seine Motive holte. Brouwer steht zwischen der vlämischen und der holländischen Kunst, weshalb er bald der einen, bald der anderen zugerechnet wird. Er ist in Flandern, wahrscheinlich zu Oudenaerde, geboren, trat aber bei Frans Hals in Haarlem in die Lehre und brachte dort, nach einem Aufenthalt in Amsterdam, die Jahre 1626 bis 1631 zu; während der letzten sieben Jahre seines kurzen Lebens hielt er sich in Antwerpen auf.

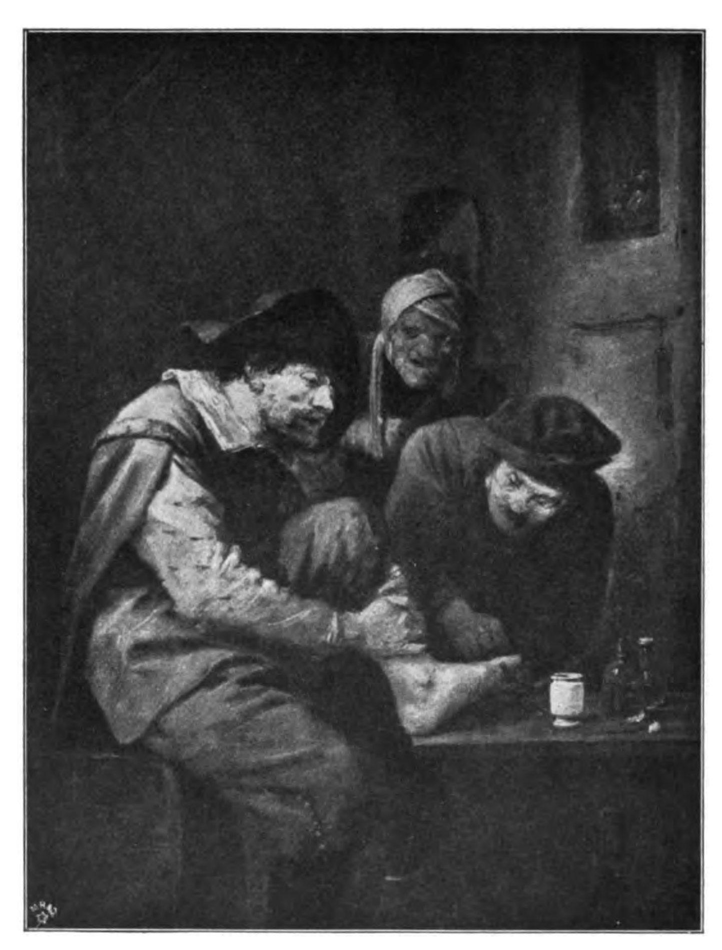


Abb. 128. Adriaen Brouwer: Die Fußoperation. Frankfurt a. M. Städelsches Institut. Nach einer Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München. (Zu Seite 162.)

Die größte Mehrzahl seiner 50 Bilder (18 davon befinden sich in München) stellt Innenräume dar und zwar dunkle und rauchige Bauernstuben mit Trinkgelagen (Abb. 127), Raufereien, die beim Glücksspiel entstanden sind, mit Baderscenen (Abb. 128), mit Lärm- und Musikmachern aller Art. Die Figuren sind durchaus die Hauptsache, alles übrige wird nebensächlich behandelt, sie sind vortrefflich und individuell charakterisiert, zuweilen absichtlich und mit vielem Sinn für die komische Seite des Häßlichen karikiert. Das rein Malerische ist bei wenigen Künstlern so vollendet in die Erscheinung getreten, wie bei ihm. Der halbdunkle Raum wirkt als Hintergrund, aus welchem die mit feinstem Farbengefühl behandelten Figuren herausgearbeitet und mit dem sie malerisch organisch verschmolzen sind. — Da Brouwer keines seiner Bilder datiert hat, läßt sich seine stilistische Entwickelung, die übrigens nur geringe Abwandlungen hat, nur vermutungsweise feststellen. In den wahr-

scheinlich frühesten Werken der Bauernschenke und Bauernschlägerei in Amsterdam, der Bauernmahlzeit in Schwerin und der Kinderreinigung in Dresden, vollzieht sich der allmähliche Übergang vom festen und noch etwas harten Auftrag zu leichterer tuschender Weise und fein malerischem Helldunkel. In den Kartenspielern und der Dorfbaderstube zu München und anderem schreitet er noch weiter dem Höhepunkt seiner Entwickelung zu, auf welchem der Vortrag immer flüssiger wird und die Lokalfarben immer mehr von dem Helldunkel aufgesogen werden. In einigen Bildern der Münchener Pinakothek (Geiger als Gehör, Wundarzt als Gefühl, Raucher als Geschmack, aus einer Folge mit den fünf Sinnen, fünf raufende Bauern und zwei andere Schlägereien), in Bildern zu Petersburg, Wien, Brüssel, England ist diese letztere Stufe ausgesprochen. Erst in den letzten Lebensjahren merkwürdigerweise nähert er sich seinem Lehrer Frans Hals, indem er immer sicherer und breiter im Vortrag und immer kühler und grauer im Ton wird (München, Frankfurt, Louvre). Auch einige feine Landschaften mit schlichten, malerischen Motiven hat er geschaffen.



Abb. 129. David Ryckaert: Bauernfamilie. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 163.)

Neben der Familie Teniers, welcher, außer den beiden genannten, noch mehrere Maler älterer und jüngerer Generationen angehören, machten sich in Antwerpen als Malerfamilie die Ryckaert (Abb. 129) bemerklich, ohne an Eigenart und Erfolg mit jenen wetteifern zu können. Am meisten Ruhm erlangte David Ryckaert III (1612—1661), der Schüler seines Vaters und Großvaters war, sich auch von Brouwer, Teniers und Jordaens beeinflussen ließ und namentlich Wirtshaus- und Kirmesbilder schuf (Abb. 129). — Jost van Craesbeeck (gest. 1662) war ein lustiger Geselle wie Brouwer, an den er sich auch in seiner früheren Zeit anlehnte, während er später den Ton mehr aufgab und dem Ryckaert folgte.

Hin und wieder malten die genannten Meister auch sog. Gesellschaftsstücke, Scenen aus den Kreisen der Gebildeten. Ausschließlich und als Hauptmeister beschäftigte sich mit dieser Gesellschaftsklasse Gonzales Coques (1614—84), aber eigentlich als Bildnismaler, wenn er auch seinen Bildnisstücken häufig einen

genreartigen Zug verlieh und die Figuren in sauber gemalte, vornehme Interieurs setzte. In der Bildnischarakteristik ist er oft so vorzüglich, daß sein Beiname „der kleine van Dyck“ vollberechtigt erscheint, seine Farbengebung ist harmonisch und feinfühlig. Größere Gruppenbildnisse von ihm werden in Dresden, Kassel, Schwerin, Pesth, Haag, in der Nationalgalerie zu London und in englischem Privatbesitz bewahrt. Auch Zimmer mit Kunstsammlungen, wie die Ansichten aus der Brüsseler Gemäldegalerie von Teniers, hat er zuweilen gemalt. — —

Wenn wir uns jetzt von den Figurenmalern den Landschaftsmalern zuwenden, müssen wir eine Strecke weit zurückgreifen, um zunächst Meister kennen zu lernen, welche in altertümlicher Manier befangen blieben. Durch Gillis van Koningsloo war eine Behandlung des „Baumschlages“ aufgekommen, welche im Vordergrunde jedes Blatt deutlich zeichnete und weiter zurück das Laub büschelförmig zusammenfaßte, ja ganze Bäume so behandelte, als wenn sie aus Blättern gemachte große Sträuße wären. Dazu kam die konventionelle Auffassung der Landschaft in drei Tönen nach der Tiefe, braun im Vordergrunde, grün im Mittelgrunde, blau im Hintergrunde, hart ohne Vermittelung nebeneinander gesetzt. Diese schablonenhafte Behandlung der Landschaft blieb merkwürdigerweise neben der durch Rubens gelehrten freien und naturgemäßen Behandlung bis tief in das 17. Jahrhundert, einzeln bis zu dessen Ende, in Geltung. Trotz der unnatürlichen Ausdrucksmittel verstehen die Meister es doch häufig, eine natürliche Wirkung herauszubringen. Den größten Reiz aber erzielen die besten von ihnen dadurch, daß sie die Bilder mit romantischer Poesie zu erfüllen wissen.

Wilde Gebirgsgegenden mit hohen Wasserfällen und Städten in der Tiefe des Thales malte Joost de Momper (1554—1635). Der Hauptvertreter dieser Richtung aber war Jan Brueghel d. Ä. (1568—1625, nach seiner Vorliebe für prächtige Kleidung an sich selbst auch Sammetbrueghel genannt), ein Sohn Pieter Brueghels d. Ä. Sein erster Unterricht bei seiner Großmutter, der Miniaturmalerin Marie Verhulst, erklärt die Herkunft seiner Klein- und Feinmalerei. Ein längerer Aufenthalt in Italien 1593—96 hat nur geringen Einfluß auf ihn ausgeübt. Jan Brueghel ist nicht nur als Landschaftsmaler zu betrachten, wenn auch seine meisten Bilder in erster Linie landschaftlichen Charakter haben. In der Figurenmalerei war er so geschickt, daß er anderen Landschaftsmalern, namentlich dem Joost de Momper, die Figuren in ihre Landschaften hineinzusetzen pflegte. Andererseits zeugt von seiner Schätzung als Landschaftsmaler durch andere Künstler, daß nicht nur Hendrik van Balen mit ihm zusammen arbeitete, wobei die Landschaft dem Brueghel zufiel, sondern daß selbst Rubens, mit dem Brueghel eng befreundet war, nicht verschmähte mit ihm in dieser Weise Hand in Hand zu gehen. Wenn er die Figuren selber in seine Bilder malte, dann steigerte er sie oft zu unübersehbarer Vielzahl und nahm sich biblische, historische, mythologische und allegorische Gegenstände. Bei solchen Volksmengen sind die einzelnen Figuren mit miniaturartiger Feinheit ausgeführt und doch wirken sie alle zusammen als Masse und sind nach großen Gesichtspunkten komponiert. Bei den genannten Gegenständen befleißigte er sich oft einer an die italienische Kunst anklingenden idealeren Behandlung der Figuren, während er in seinen Darstellungen aus dem heimischen Volksleben in altvlämischer Weise verfuhr. Häufig wird die Staffage seiner Landschaften durch lebende oder tote Tiere gebildet, in deren Darstellung er große Meisterschaft offenbart. Auch als Blumenmaler gehört er zu den besten seiner Zeit. So vorzüglich seine Beobachtung und Charakteristik bei den einzelnen Blüten ist, so fehlt ihm doch allzusehr die Harmonie der Farbe. Gemälde von ihm werden in vielen Galerien aufbewahrt. — Halb Landschafter halb Tiermaler war Roelandt Savery (1576—1639, zuletzt in Utrecht), der sich der besonderen Gunst Kaiser Rudolphs II. erfreute. Beim landschaftlichen Teil seiner Bilder beschränkte er sich auf Vorder- und Mittelgrund, erreichte hierin aber eine nicht unbedeutende Naturwahrheit. Um möglichst viele verschiedenartige Tiere anbringen zu können, wählte er als Gegenstände meistens das Paradies, die Arche Noahs, Orpheus, der durch seinen Gesang die Tiere bezaubert u. s. w. — Diesen Antwerpener Landschaftern gegen-

über ist als bedeutendster Brüsseler Meister Jacques d'Artois (1613—83) zu nennen, der in seinen Kirchenstücken und anderen Landschaften schöne dekorative Wirkungen erreichte.

Es konnte nicht ausbleiben, daß die außerordentliche Meisterschaft des Rubens in der Landschaftsdarstellung auch anderen Künstlern die Augen für Naturwahrheit öffnete. Dennoch blieb Jan Wildens (1586—1653), ein Schüler des Pieter Verhulst, trotz seines fünfjährigen Studienaufenthaltes in Italien und seines Anschlusses an Rubens, der ihn zuweilen die Hintergründe seiner Bilder malen ließ, teilweise im Altertümlichen befangen, indem seine Naturbeobachtung nicht immer ganz treu, sein Kolorit noch unharmonisch und das Ganze zu stark stilisiert ist. Sein bestes Werk, eine Landschaft mit dem Regenbogen, von 1640, wird in der Galerie zu Augsburg bewahrt. Auch Lukas van Uden (1595 bis 1672), der ebenfalls von Rubens verwendet wurde, vermag sich, trotzdem er größere Frische und Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung zeigt, noch nicht ganz von den harten Tönen, namentlich im Grün, zu befreien.

Neben diesen beiden einheimischen Weisen erstand in der vlämischen Landschaftsmalerei eine dritte Art, welche aus dem Anschluß an die italienische oder die französische Kunst hervorging. Von den beiden Brüdern Bril, welche in Rom lebten, ist uns der Ältere, Matthaeus (1550—84), nur ungenügend bekannt, Paul (1554—1626) dagegen können wir in seiner Entwickelung von seinen früheren bis 1609 reichenden Bildern in noch altertümlicher Weise zu seinem schönen Idealstil verfolgen, den er durch das Studium von Annibale Caracci und Adam Elsheimer erreichte und der ihn auch zum Freskenmaler in hohem Grade geeignet machte (Fresken in Rom, Tafelbilder in vielen Galerien). Auch Frans Milet (1642—79), der in Antwerpen geboren war, wurde zum Klassizisten, aber im Anschluß an die französische Malerei, der er nahe stand, weil sein Vater Franzose war und weil er meistens in Paris lebte. Er nahm sich die beiden Poussin, namentlich Gaspar Dughet, zum Vorbild und blieb in stilvoller Größe nicht weit hinter ihnen zurück. Seine schönsten Bilder befinden sich in Dresden und München.

Eine Sondererscheinung in der vlämischen Schule ist Jan Siberechts (1627—1703), der mit einem außerordentlich frischen und gesunden Blick für die Natur ausgezeichnet war und schon Effekte im Sinne der modernen Freilichtmalerei zu erzielen wußte. Er gehört wegen der Bedeutung, welche er der Staffage gab, halb zu den Sitten- und Tiermalern.

Der weitaus bedeutendste unter den eigentlichen Tiermalern, ja einer der bedeutendsten vlämischen Maler überhaupt, war Frans Snyders (1579 bis 1657), ein Schüler von Pieter Brueghel d. J. und Hendrik van Balen. In Italien traf er mit Rubens zusammen und erhob sich an dessen Kunst zu seiner eigenen Größe. Schon Jan Brueghel hatte totes Wild und lebende Tiere vorzüglich darzustellen gewußt, aber immer in kleinen und kleinsten Verhältnissen. Snyders dagegen führte diese Gegenstände in Lebensgröße vor und fand dafür einen entsprechenden eng aus der Natur abgeleiteten Monumentalstil. Mit gleicher Meisterschaft wußte er das Gefieder der Vögel, das Fell des Wildes, den Glanz der Früchte zu schildern, das Ganze dekorativ und malerisch mächtig zu ordnen.

Durch Rubens wurde er angeregt, Jagdstücke in großen Dimensionen zu malen, und Rubens arbeitete mehrfach mit ihm zusammen, indem er den figürlichen Teil übernahm. Zur vollkommen richtigen Wiedergabe des lebendigen und in Bewegung befindlichen Tieres reichte aber die Begabung von Snyders meistens nicht aus, so daß er in dieser Beziehung hinter Rubens zurück blieb. In seine Stillleben haben ihm nicht nur Rubens, sondern auch andere Künstler Figuren gemalt, da er sich darin selber schwach fühlte. — Unter den übrigen Antwerpener Tiermalern kommt dem Snyders nur Jan Fyt (1611—61) an künstlerischer Bedeutung ziemlich nahe.

Außerordentlich beliebt war in Flandern bei der allgemeinen Farbenfreude das Blumenstück. Viele Meister haben sich nebenbei damit beschäftigt, aber es gibt auch Künstler, welche ausschließlich Blumenmaler waren. Der Hauptmeister darin ist der Antwerpener Jesuit Daniel Seghers (1590—1661). Nach dem Vorbilde des von Rubens und Jan Brueghel gemeinsam geschaffenen Gemäldes der Münchener Pinakothek malte er meistens Madonnenbilder, die von Blumenkränzen umgeben sind, wobei er aber das Madonnenbild als graues Steinrelief behandelte, um die Farbigkeit der Blumen voller in Erscheinung treten zu lassen. Er übertraf an Naturfrische und Farbenharmonie der Blumen alle seine vlämischen Vorgänger auf diesem Gebiet.

b) Holland.

Die Kunst der südlichen Niederlande beruhte in der Hauptsache auf zwei oder drei großen Persönlichkeiten, gegen die alle übrigen weit zurücktraten. In den nördlichen Niederlanden dagegen erstand und wirkte nebeneinander eine so große Zahl bedeutender Maler wie nicht einmal in Florenz während des 15. und in Venedig während des 16. Jahrhunderts; und diese alle überragt noch eine Künstlerpersönlichkeit, die zu den größten der Weltgeschichte gehört. Es ist nicht zum zweitenmale vorgekommen, daß zwei so nahe bei einander wohnende Teile desselben Volkes, die noch dazu bis vor kurzem auch eine politische Einheit gebildet hatten, gleichzeitig zwei so verschiedene künstlerische Kulturen hervorgebracht haben, wie die südlichen und die nördlichen Niederlande. Hier zeigt sich der Individualismus der Germanen besonders schroff, aber auch besonders reich.

Äußere und innere Gründe lagen für diese Spaltung vor. Die südlichen Niederlande blieben unter fremder Herrschaft, sie behielten den Katholizismus und das monarchische Prinzip bei, während die nördlichen Niederlande sich zu einem republikanischen Bundesstaat zusammenthaten, die Reformation einführten und sich in ruhmreichen Kämpfen von allen fremden Fesseln befreiten. Diese äußere Trennung war aber nur das Resultat der inneren Verschiedenheit. Der Süden war stark mit gallischen Elementen versetzt, während der Norden fast rein germanisch war. Das niederdeutsche Volkstum hat in der holländischen Malerschule des 17. Jahrhunderts einen ebenso schlagenden und erschöpfenden künstlerischen Ausdruck gefunden wie das Gesamtdeutsche in Albrecht Dürer.

Daß diejenige der bildenden Künste, in welcher die Holländer die Höhe erreichten, die Malerei war, ist auch etwas spezifisch Germanisches, denn für die Malerei haben die germanischen Völker stets eine größere Begabung bewiesen als für Architektur und Plastik. Und daß diese beiden gegen jene so außerordentlich weit zurücktraten, ist auch ein Zeichen dafür, daß sich gerade hier das Germanische in seiner Eigenart ganz besonders stark ausprägte.

Wie die erste hohe Entfaltung der griechischen Kunst hatte dieser klassische Aufschwung der Malerei in den nördlichen Niederlanden seinen Grund in einer nationalen Großthat. In den Kämpfen mit Spanien waren die Niederländer zu Helden und Staatsmännern geworden. Ganz wie bei den Griechen hatte ihr kleines Land mit dem Schwerte in der Hand einer Weltmacht widerstanden. Aber nicht wie dort hatte sich der Erfolg in einzelnen großen Schlägen verdichtet, sondern acht Jahrzehnte lang standen die Holländer, wenn auch mit längeren Unterbrechungen, gegen den Feind im Felde. Generationen hatten Gelegenheit ihren Mannesmut, ihre Thatkraft, ihre Zähigkeit zu bewähren. Aber nicht nur auf die Verteidigung ihrer Heimat waren sie gerichtet, sondern die Holländer führten einen Eroberungskrieg in großem Stil und entrissen den Spaniern und Portugiesen einen Teil ihrer überseeischen Kolonien, ihr Handel dehnte sich auf alle Erdteile und Zonen aus. Das verlieh ihnen den Zug von weltgeschichtlicher Größe, der sich in ihrer Kunst wiederspiegelt.

Wer die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts studieren würde, ohne die Geschichte ihrer Zeit zu kennen, der würde niemals darauf kommen, daß diese Bilder für ein Volk von Kriegshelden als dessen getreue Schilderung geschaffen wurden, daß während eines großen Teiles der Lebenszeit der bedeutendsten Maler das Land von Waffenklang erfüllt war. Denn fast nur Vorgänge oder besser Zustände des Friedens treten uns entgegen und die zahlreichen Bildnisstücke von Schützengesellschaften lassen auch kaum ahnen, daß diese Männer, die so friedlich bei den Resten eines Mahles versammelt sind, ihre Büchse nicht nur nach der Scheibe, sondern in zäher Selbstverteidigung auch auf den Feind richteten oder vor noch nicht langer Zeit gerichtet hatten. Wer aber nachzufühlen vermag, welche Innigkeit des Gefühls für die Heimat aus dieser unablässigen und eindringenden Schilderung derselben herausklingt, der würde daraus entnehmen können, daß jenes Volk in der Gefahr geschwebt hatte, den heimatlichen Boden zu verlieren, daß es ihn mit großen Opfern an Gut und Blut erst wiedergewonnen und festgehalten hatte. Doppelt lieb und wert erschien jetzt alles, was man besaß, nicht nur das Land mit seinen Kanälen, seinen behäbigen Dörfern, seinen schmucken Städten, mit seinen Dünen, seinen Häfen und dem rauschenden Meer, sondern alle Einrichtungen des Lebens, im wohlhabenden Bürgerhause sowohl wie bei dem Bauern, doppelt lieb und wert sogar ein reichlich mit Speisen und Getränken besetzter Tisch, den man so oft im Felde oder gar in lange belagerten Städten hatte entbehren müssen. Im Kampf mit den Spaniern war man sich der germanischen Eigenart erst recht bewußt geworden, das Germanische hatte sich im Gegensatz erst recht zusammengefaßt und herausgebildet. Deshalb fand es jetzt eine so scharfe und kraftvolle Ausprägung in der

künstlerischen Darstellung. Wer dann die Bildnisgruppen von Schützen- und anderen Verbänden vor dem Unabhängigkeitskriege mit den späteren vergleicht, der wird erkennen, welch ein Umschwung sich in dem ganzen Volk vollzogen hatte. Nicht mehr Kleinbürger mit beschränktem Blick und linkischem Wesen treten uns entgegen, sondern Weltmänner, deren Auge über Europa blickt und nach fernen Weltteilen über die Meere hinüberschaut, von denen jeder einzelne weiß, daß sein kleines Land eine Großmacht geworden ist, und daß ihm bei der republikanischen Verfassung die höchsten staatlichen Würden offenstehen.

Seit alten Zeiten waren die Holländer ein seefahrendes Volk und als solches gewohnt, die Natur zu beobachten. Das hat ihrer Malerei zur Höhezeit die so gesunde Grundlage auf der Natur gegeben. Freilich trat dieses nicht sogleich voll hervor, sondern die akademische Richtung des 16. Jahrhunderts blieb noch eine Zeit lang in Geltung und hat während des ganzen 17. Jahrhunderts immer eine Anzahl von Vertretern gehabt, ja gewann um die Wende zum 18. Jahrhundert sogar die Oberhand, aber in der Hauptsache ist kaum zu einer anderen Zeit und in einem anderen Lande eine Kunst so sehr aus der Natur herausgewachsen und so unmittelbar mit ihr im Zusammenhange geblieben. Die unermüdliche Fühlung mit der Natur hat der holländischen Malerei auch ihre in der Geschichte beispiellos lange Blüte auf denselben Grundsätzen verliehen. Überall sonst ist die Blüte der Kunst kürzer gewesen oder hat wenigstens in ihrer Eigenart stärker gewechselt.

Das 17. Jahrhundert ist im übrigen Europa gerade das Zeitalter der Kirchenmalerei großen Stils, in Holland dagegen schloß der Calvinismus den Bilderschmuck aus. Dennoch fehlt es nicht ganz an religiöser Malerei, und gerade die bedeutendsten Künstler liebten es, sich hin und wieder an dieser hohen Aufgabe zu versuchen. Rembrandt hat in seinen Radierungen sogar eine große Anzahl von neutestamentlichen Gegenständen behandelt und ihnen zum erstenmal in protestantischer Färbung künstlerischen Ausdruck verliehen; aber in seinen Ölgemälden bevorzugte doch auch er wie alle übrigen holländischen Maler, wenn es galt, Bilder mit höheren als den alltäglichen Gegenständen zu malen, das Alte Testament. Auf das Gebiet der Mythologie und Allegorie verstiegen sich die echten holländischen Maler nur sehr selten, und dann faßten sie diese Gegenstände ganz naturalistisch. Die idealisierende Malerei überließen sie der akademischen Richtung.

Wohl hat die holländische Malerei häufig für große öffentliche Gebäude geschaffen, und dem verdanken wir sogar eine größere Zahl ihrer Hauptwerke. Aber dann handelte es sich höchst selten um Prunk und Monumentalität wie in den südlichen Niederlanden, wo der Palaststil der Franzosen und Spanier herrschte, sondern um schlichte Bildnisgruppen von Behörden oder von den Vorständen der Gilden und Vereine, von den Verwaltern milder Stiftungen. Diese oft sehr großen und figurenreichen Gemälde werden Regenten- oder Doelen- (Gildenhäuser) stukken genannt. Am berühmtesten sind die Schützenbilder geworden. In ihnen ist wahrhafte Historienmalerei oft mehr erreicht als in den großen mythologischen und allegorischen oder Schlachtengemälden anderer Schulen.

Das durchaus Herrschende in der holländischen Malerei ist jedoch das Gemälde von kleinem Umfang, das für das Privathaus bestimmt war. Schon dieses mußte auf die Wahl der Stoffe einen bedeutenden Einfluß ausüben, denn hier waren profane Gegenstände, Scenen des täglichen Lebens oder Landschaften angebracht. Die holländischen Häuser sind klein und bescheiden, dem mußten sich die Gemälde anpassen, die großen Effekte, die prunkenden Farben vermeiden, schlicht und anspruchslos auftreten, den Reiz mehr in das Feine und Intime legen. Die Stirnseite der holländischen Häuser ist schmal, sie entwickeln sich erst in die Tiefe, und gehen, um den Raum auszunutzen, stark in die Höhe. Die Zimmer sind bedeutend viel tiefer als breit, haben die Fenster an der Schmalseite und sind im Hintergrunde dunkel. In den engen Höfen herrscht gedämpftes Licht. Das alles bringt malerische und Helldunkelwirkungen hervor, und dem schließen sich die Bilder mit ähnlichen Wirkungen an.

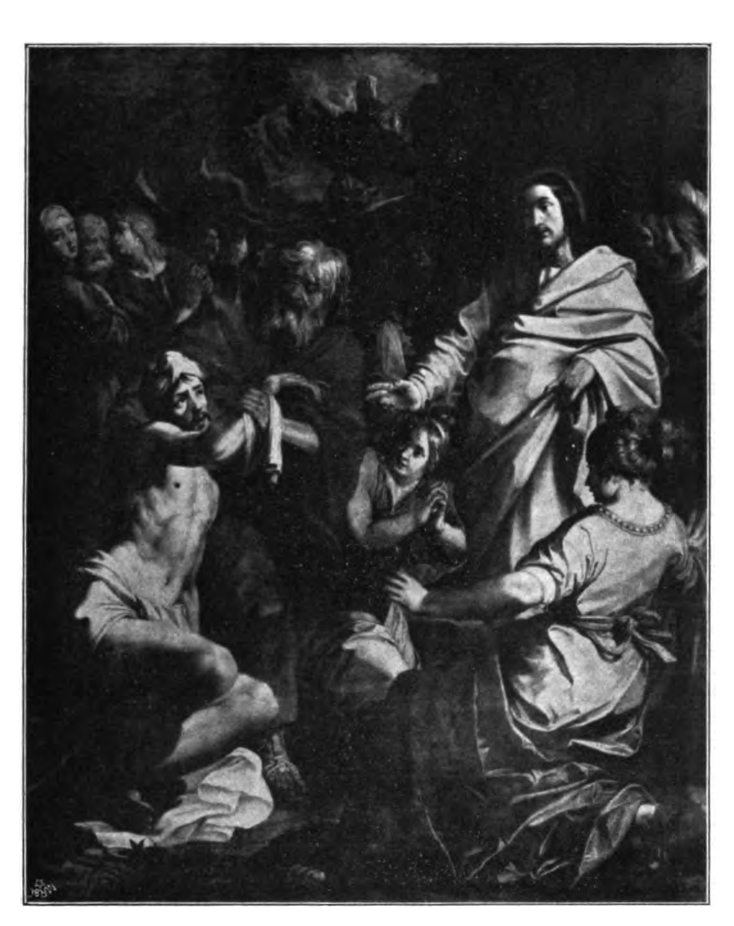


Abb. 130. Abraham Bloemaert: Auferweckung des Lazarus. München, Alte Pinakothek. Nach einer Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München. (Zu Seite 176.)

Auf das Helldunkel aber mußten die holländischen Maler als treue Beobachter ihrer heimischen Natur schon ganz von selbst geführt werden; denn infolge des hohen Feuchtigkeitsgehaltes der Luft über diesem von zwei Seiten vom Meer umspülten und von zahlreichen Kanälen durchzogenen Lande ist der Himmel dort selten ganz klar, sondern entweder durch einen feinen Dunstschleier oder dicht verhüllt, oder die Sonne kämpft mit geballten Wolken. In jedem Falle entstehen über der Landschaft Helldunkelwirkungen, Licht und Schatten sind

nicht scharf gegeneinander abgesetzt wie bei klarem Sonnenschein, sondern gehen ineinander über, die Lichter werden leicht gedeckt, die Schatten werden aufgehellt; die Kraft der einzelnen Farben wird gebrochen, und sie schwimmen aufgelöst ineinander. Es kommt das heraus, was der Maler Ton nennt. Die Tonmalerei ist die Grundlage der ganzen holländischen Kunst. Aber nicht nur im Freien, sondern auch in geschlossenen Räumen konnten die holländischen Maler, wie wir schon gesehen haben, Helldunkelwirkungen beobachten und als Naturalisten gaben sie sie wieder. Die Holländer sind nicht die ersten, welche das Helldunkel in die Malerei eingeführt haben. Mit dem Augenblick, in welchem die europäische Malerei zuerst ihre Höhe erlangte, schon bei dem seiner Zeit vorauseilenden Lionardo da Vinci trat es auf. Aber kein Volk und keine Zeit haben es so folgerichtig ausgebildet und alle seine künstlerischen Vorteile ausgenützt wie die Holländer des 17. Jahrhunderts, nachdem sie einmal den Anstoß dazu empfangen hatten durch einige Landsleute, welche in Rom die Kunst des aus Frankfurt stammenden Adam Elsheimer mit ihren, wenn auch noch bescheidenen Helldunkelwirkungen kennen gelernt hatten.

Die Holländer sind Naturalisten, sie geben die Natur so wieder, wie sie vor ihnen liegt. Sie suchen jedem organischen Wesen, der ganzen unorganischen Natur, allem durch Menschenhand Verfertigten, je nach seiner Art gerecht zu werden. Dabei verfallen sie zuweilen ins Grobe und Derbe. Aber sie wissen die ganze belebte und unbelebte Natur derartig mit Seele zu durchdringen, sie so warmherzig aufzufassen, daß alles Alltägliche dadurch verklärt wird, daß man selbst bei unschicklichen Gegenständen eine reine Freude an den Bildern haben kann. Dazu kommt die poetische, idealisierende Kraft, welche dem Helldunkel innewohnt, um die Gemälde jedwelchen Gegenstandes zu hohen Kunstwerken zu erheben. Die Liebe, welche die Maler für die Sinnenwelt und für jede Äußerung des Menschenlebens erfüllt hat, teilt sich den Beschauern wohlthuend mit.

Vor allen Dingen aber liebten die Holländer in echt germanischer Weise den Menschen als Individualität und wußten seine persönliche Besonderheit in der äußeren Erscheinung und im Wesen zu erfassen und wiederzugeben. Das hat sie zu vorzüglichen, in ihrer Gesamtheit betrachtet, zu den besten Bildnismalern gemacht, die es je gegeben hat. So sehr herrscht das Bildnis in der holländischen Malerei, daß es zur Grundlage der ganzen Kunst geworden ist. Ihre hohe Fähigkeit in der Menschenbeobachtung hat dann die holländischen Maler zu hervorragenden Sittenschilderern gemacht. Das Sittenbild ist ihre zweite Hauptgattung. Sie haben ihr Volk in allen Ständen, von den vornehmsten bis zu den geringsten und in zahlreichen Verrichtungen des Lebens mit vielem Gemüt, zuweilen auch mit Sarkasmus geschildert. Dabei beschränken sie sich auf die Wiedergabe mäßig bewegter Handlungen, denn das dramatische Element, welches die Vlamen so sehr auszeichnete, fehlt ihnen. Dann aber spielt auch die Landschaftsmalerei eine große Rolle. Die Künstler werden nicht müde die malerischen Schönheiten ihres Landes und ihres Meeres zu schildern. Einige von ihnen stellen auch die Reize der südländischen Natur, aber immer in

einer Auffassung, welcher man die germanische Nationalität des Künstlers deutlich anmerkt, dar. Die holländischen Maler sind die ersten, welche für die Figuren- sowie für die Landschaftsmalerei gelehrt haben, daß sich selbst aus den einfachsten Motiven die größten künstlerischen Reize entwickeln lassen. Sie haben zuerst gelehrt, daß es Schönheit in der Natur allüberall gibt. Dazu kommen zahlreiche Bilder mit Ansichten aus Städten. Den Reiz der engen gekrümmten Straßen mit den bunten Häusern, der breiteren Straßen mit den Kanälen und den Baumreihen in der Mitte, der kleinen Plätze, der Brücken, der traulichen Höfe haben sie voll empfunden. Den Tieren sind sie mit



Abb. 131. Gerard van Honthorst: Cimon und Pera. München, Alte Pinakothek. (Zu Seite 176.)

großer Liebe entgegengekommen, und haben auch das Stilleben als Frucht- oder Blumenstück auf die höchste Stufe erhoben.

Die Maler waren nicht über das ganze Land gleichmäßig verteilt, wenn auch einzelne, selbst bedeutende, Maler in allen Teilen lebten, so drängte sich die Fülle der Talente doch in dem kleinen Umkreise zusammen, welcher durch die Städte Amsterdam, Haarlem, Leyden, Haag, Delft, Rotterdam, Dortrecht, Utrecht gebildet wird. In dieser nordöstlichen Ecke von Holland saßen so viele bedeutende Maler wie niemals und nirgends sonst auf einem so beschränkten Gebiet.

Es lassen sich in der holländischen Malerei dieser Epoche drei Perioden unterscheiden. Deren erste reicht etwa vom Jahre 1610—1640. In ihr wirkt

die akademische Kunstübung des 16. Jahrhunderts noch nach. Einerseits werden unter dem Einfluß der Akademien von Karel von Mander und Cornelis Cornelissen in Haarlem große historische Kompositionen und Allegorien als Nachahmung italienischer Muster geschaffen, andererseits sucht eine zahlreiche Gruppe von Künstlern die italienische Weise mit der nationalen zu verbinden. Diese letztere Gruppe spaltete sich in zwei Richtungen. Die erste von ihnen fand in Caravaggio einen ihrer derben und realistischen holländischen Weise kongenialen Künstler und lehnte sich an diesen an, die andere fand in dem in Rom lebenden Frankfurter Adam Elsheimer einen Künstler, welcher bereits eine Verschmelzung zwischen italienischer und germanischer Kunstweise vollzogen hatte und schloß sich an diesen an.

Neben diesen mehr oder weniger eklektischen Richtungen entwickelte sich in jener ersten Periode von 1610—1640 als das Neue und in die Zukunft Weisende die nationale und volkstümliche Kunst. Hier hallt die Erregung des Unabhängigkeitskampfes lebendig nach, hier spricht sich das stolze Selbstbewußtsein des Sieges unmittelbar aus. Der Kampf war nicht ein Soldatenkrieg gewesen, sondern der Bürger hatte mit dem Schwert und der Büchse in der Hand seine Freiheit verteidigt. Es war nicht die Zahl, welche den Sieg errungen hatte, sondern die Kraft und der Mut jedes einzelnen. Das hatte jedem einzelnen Bedeutung verliehen, und dieses fand seinen Ausdruck in der Bildnismalerei, welche die erste Periode durchaus beherrscht. Ein Bildnismaler Frans Hals ist die hervorragendste Erscheinung. Daß dieser bedeutendste Künstler gerade aus Haarlem erstand und daß Haarlem überhaupt der Vorort für diese Periode wurde, hatte seinen Grund darin, daß es der Mittelpunkt der nationalen Erhebung gewesen war. Aus dem Bildnis heraus entwickelt sich bei Frans Hals und seinen Nachfolgern die Genremalerei, welche in dieser Periode hauptsächlich als Nachklang der kriegerischen Zeiten das Kriegsleben und den wieder zu sicherer Ruhe gekommenen Bauernstand schildert. In der Landschaftsmalerei sind die Vorwürfe möglichst schlicht und einfach, es genügt die Schilderung des wiedergewonnenen Landes an sich. Das Helldunkel hat sich noch nicht allgemein verbreitet und die Beleuchtung wird hell und voll genommen. Alles Nebensächliche wird unterdrückt, bei den Figuren ist die Hauptsache der Kopf, der mit packender Wahrheit und scharfer Charakteristik wiedergegeben wird.

In der zweiten Periode, der Blütezeit, war Holland durch Handel und Industrie reich geworden, wovon auch die unteren Klassen Vorteil zogen. Die Erinnerung an den Krieg war zurückgetreten, alle Lebensverhältnisse hatten sich gesetzt. Die Wissenschaft hatte sich ausgebildet, Volksbildung verbreitet und der protestantische Glaube, um den man so heiß gerungen, war zur sicheren Grundlage des religiösen Lebens geworden. Aus dem Charakter der vorigen Periode entwickelte sich die Malerei ohne Veränderung desselben zu etwas Höherem, indem sie die künstlerische Form mehr mit Seele durchtränkte. Das menschliche Leben wird feiner und tiefer beobachtet, die Persönlichkeiten der Künstler bilden sich nach der Tiefe zu individueller aus, das macht sich auch in der stimmungsvollen Auffassung der Landschaft geltend. Dazu

kommt, daß die Maler jetzt die Stoffe höher greifen, daß sie häufig die Bibel, das Alte und das Neue Testament, ihren Gemälden zu Grunde legen. Wie sie die biblischen Stoffe auffaßten, das werden wir bei dem größten Künstler dieser Periode, Rembrandt, der besonders darin typisch für die ganze holländische Kunst ist, sehen. Dem höheren idealeren Streben dieser Periode entsprechen größere Reife und Reichtum der Darstellung. Die Mittel hierzu bot jene eklektische Richtung dar, welche wir in der ersten Periode kennen gelernt haben. Von ihr lernte man feinfühlige rhythmische Komposition, schönere und idealere Form, vor allem aber lernte man von jener, aus der An-



Abb. 132. Jan de Bray: Die Regenten des Waisenhauses. Haarlem, Stadtgalerie. (Zu Seite 191.)

lehnung an Elsheimer entstandenen Richtung das Helldunkel, das freilich unter der Hand eines Genius wie Rembrandt sich sogleich zu so hohen malerischen und inhaltlichen Wirkungen fortbildete, wie sie die Vertreter jener nicht einmal geahnt hatten. Noch einen anderen hohen Vorteil brachte die Vorliebe vieler holländischer Künstler für Italien ihrer heimischen Kunst. Es entstand nämlich auf italienischem Boden unter Anlehnung an die italienischen Landschaftsmaler und an Claude Lorrain eine Sonderart der holländischen Landschaftsmalerei, welche die Motive aus der italienischen Natur und für die oft sehr selbständig auftretende Staffage aus dem italienischen Volksleben nahm. Diese Bilder sind von einem ganz eigenen Reiz, weil sie Italien im Spiegel der germanischen Seele zeigen.

Schon zu Lebzeiten Rembrandts bahnte sich die dritte Periode der holländischen Malerei an, welche von der Höhe anfangs allmählich, dann immer schneller herabstieg. Infolge ihres Wohlstandes versank die holländische Nation in behäbiges Philistertum, man ließ sich nicht gerne durch große Erregungen aus seiner Ruhe aufstören. Das hatte nicht nur zur Folge, daß Holland als Handelsmacht sehr bald von England überflügelt wurde, sondern gab auch der holländischen Malerei die Richtung auf das Oberflächliche. Der Reichtum hatte den Sinn für das Elegante ausgebildet und dem entsprach mehr die akademisch-historische Richtung, die in der ersten Periode noch eine so große Rolle gespielt und niemals zu existieren aufgehört hatte, und die jetzt auch die Fein- und Kleinmalerei beförderte. So mächtig war die akademische Richtung, daß selbst die unmittelbaren Schüler Rembrandts in ihre Kreise gezogen wurden. Je länger desto mehr verschmolzen beide Richtungen in eins, wie ja Akademisches und geleckte Glätte überhaupt nahe bei einander liegen. Der eigentliche Lebensnerv der holländischen Malerei: das individuell Charakteristische wurde aufgegeben zu Gunsten platter Allgemeinheit. Die Meisterschaft in der Charakteristik des Stofflichen wurde zu übertriebener und mehr und mehr unnatürlicher Virtuosität. Alle Arten von Gegenständen wurden herabgedrückt, das Genrebild wurde elegant zierlich und geziert, das Bildnis wurde in kleinem und kleinstem Format genreartig, in der Landschaft errang die arkadische Landschaft, die ursprünglich aus Elsheimer hervorgegangen war, den Sieg, indem sie sich immer mehr versüßlichte und verflachte, die Blumenmalerei wurde parallel mit der Vorliebe für wirkliche Blumen zu einer vielgesuchten Gattung, bei welcher die saubere Durchführung die Naturfrische oft beeinträchtigt. Diese Entwickelung nach abwärts reichte bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, zu welcher Zeit die altholländische Malerei zu Grabe ging.

Bei der Einzelbetrachtung werden wir die holländischen Künstler in der Hauptsache nach Schulen sondern und gruppieren. Freilich macht es häufig Schwierigkeiten, einen Künstler der einen oder anderen Schule zuzuteilen, da manche ein Wanderleben führen und die Beziehungen herüber und hinüber greifen. Von einer Geschlossenheit der Schulen einzelner Städte kann keine Rede sein. In den meisten Städten bestehen mehrere Schulen oder Richtungen, nach denen sich die Künstler gruppieren. So mancher Maler gehört künstlerisch nicht zu der Stadt, in der er vorwiegend lebt, sondern zu einer anderen. Selbst bei ganzen Gruppen von Malern kann ein solches Verhältnis obwalten. Man hat auch versucht, die holländischen Maler nach den Gegenständen ihrer Darstellung zu ordnen, aber auch hier ist das Prinzip nicht rein durchzuführen, da viele Künstler sich auf mehreren Stoffgebieten bethätigen. In die Landschaften ist die Staffage oft von einem anderen Künstler hineingemalt worden. Aus allen diesen Gründen wird jede Einteilung nicht frei von

Willkür sein. Aus der Gesamtheit der holländischen Maler heben sich zwei Persönlichkeiten, alle anderen weit überragend, heraus, Frans Hals und Rembrandt, deshalb werden wir diese beiden Künstler voranstellen, freilich nicht ohne Vorgänger und unmittelbare Schüler mit ihnen gemeinsam zu betrachten. Ihr Einfluß erstreckt sich freilich weit über die letzteren hinaus, aber doch nur diese brauchen und müssen in ihrer unmittelbaren Nähe genannt werden, während ihr Einfluß auf die übrigen bei den einzelnen Schulen betont werden kann.

Zunächst aber müssen wir, ehe wir uns jenen beiden Hauptmeistern und ihrem Kreise zuwenden, einige Maler betrachten, welche jener vorher genannten akademischen Richtung angehören und den Übergang bilden von den, in der Nachahmung der italienischen Kunst befangenen Malern des 16. Jahrhunderts zu den nationalen Künstlern. Obgleich Künstler von solcher Zwischenstellung in allen Schulen vorkommen, so brauchen doch nur die Schulen von Utrecht und Haarlem in dieser Beziehung besonders herausgehoben zu werden, da nur in ihnen diese Künstler eine solche Bedeutung erlangen, daß sie zum Gesamtbilde der holländischen Malerei wesentlich beitragen. Wie die Maler des 16. Jahrhunderts hielten sie sich an das Vorbild Italiens, aber nicht mehr an die hohe Kunst des Cinquecento, sondern wie Rubens, und zwar weit ausschließlicher als er, an ihre Zeitgenossen. Aber auch da trafen sie mit dem, selbst in diesen holländischen Künstlern sich offenbarenden richtigen Instinkt für das ihnen Kongeniale eine Auswahl und nahmen nicht etwa die Klassizisten von Bologna als Lehrer an, sondern den Naturalisten Caravaggio. Dazu kam in beiden Schulen ein Einschlag von der vlämischen Kunst ihrer Zeit. In Utrecht siedelten sich einige Antwerpener Künstler an, Roelandt Savery, Ad. Willaerts und Al. Kerrincx, die auf die Landschaft Einfluß gewannen, während in Haarlem der Einschlag an vlämischer Art besonders von Rubens kam und sich auf die Figurenmalerei erstreckte.



Abb. 133. Salomon de Bray: Landmädchen.
Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 176.)

Das Akademische in der Schule von Utrecht ist so stark, daß auch der Naturalismus, selbst da, wo er dem Caravaggio nicht ungeschickt abgesehen ist, nicht frisch wirkt. Man merkt immer, daß die Künstler nicht unmittelbar aus der Natur schöpften, sondern diese mit den

Augen eines fremden Vorbildes anzusehen sich bemühten. Ihre Farbengebung ist kalt, bunt und nüchtern. Sie sind leicht zu Übertreibungen im Gegenständlichen wie im Künstlerischen geneigt. Ihre Zeichnung hat oft etwas Geziertes und Manieriertes.

Der Begründer der Schule ist Abraham Bloemaert (1564—1651), der noch halb zu den Manieristen des 16. Jahrhunderts gehört. Seiner italianisierenden Formen- und Farbengebung entsprechend wählte er häufig mythologische Gegenstände, so schon in der Bestrafung der Niobe von 1591 in Kopenhagen, der in derselben Galerie Herkules bei Omphale von 1607 und Venus mit Adonis von 1622 an die Seite treten. Das früheste religiöse Bild ist die unerfreuliche Anbetung der Hirten von 1604 in der Universität zu Göttingen, ein Bild gleichen Gegenstandes von 1612 wird im Louvre bewahrt. Besser, aber doch nur in akademischem Sinne ist die Auferweckung des Lazarus von 1607 in München (Abb. 130). In den zwanziger Jahren lernt der Künstler besser auf die Natur einzugehen, weicher, breiter und mit mehr Farbenempfinden zu malen, wovon z. B. die Anbetung der Könige von 1624 in Utrecht, Hippomenes und Atalante von 1626 im Haag Zeugnis geben. In den dreißiger Jahren strebte er einzeln auch Helldunkelwirkungen an. Damals malte er die Hochzeit des Peleus und der Thetis (1638, Haag) und den Triumph Neptuns (Stockholm). In seiner letzten Zeit wirkten seine Schüler, vor allem Honthorst auf ihn zurück, was namentlich durch das Halbfigurenbild der Geburt Christi in Braunschweig ersichtlich wird. Auch der Mythologie hat sein Pinsel bis in seine letzte Zeit gehuldigt wie in Merkur und Argus (1645, Galerie Liechtenstein in Wien) und Latona (1646, Utrecht).

Der bedeutendste unter den Figurenmalern aus der Schule Bloemaerts ist Gerard van Honthorst (1590—1654). Er brachte einige Studienjahre in Italien zu, lebte dann seit 1622 oder 1623 in Utrecht, siedelte aber nach einem Ausflug nach England 1637 nach dem Haag als Hofmaler des Prinzen Friedrich Heinrich und später Wilhelms II. über. Durch die dort gemalten Bildnisse erwarb er viel Geld, kehrte aber 1652 nach Utrecht zurück. In Italien schloß er sich begeistert an Caravaggio an, nahm dessen scharfe einseitige Beleuchtung auf, verwandelte aber das Tageslicht in Kerzenbeleuchtung, und wendete diese so häufig an, daß er von den Italienern den Beinamen Gherardo dalle notti erhielt. Seine religiösen oder biblischen Bilder sind völlig weihelos und seine mythologischen ohne Poesie (Abb. 131). Beide werden nur erträglich, wenn sich ihnen ein sittenbildlicher Zug abgewinnen ließ, wie bei den Gemälden „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht“ in Berlin, „Der verlorene Sohn“ von 1623 in München, „Ceres Proserpina suchend“ ebenda, „Der Tod Senecas“ in Utrecht. Am meisten entsprach ihm das reine Sittenbild, bei dem er ebenfalls Lebensgröße wählte. Das früheste, noch in Italien gemalte ist die blaugekleidete Lautenspielerin von 1614 im Louvre. 1622 ist „Der Zahnarzt“ in Dresden (Wiederholung in der Galerie Liechtenstein) gemalt, von 1624 stammen das „Puffspiel“ in Berlin, das „Konzert“ im Louvre, der „Bonvivant“ und die „Sänger“ in der Ermitage. Die historisch-allegorischen Gemälde in Whitehall zu London und im Huis ten Bosch beim Haag sind nicht glücklich, ebensowenig befriedigen seine harten, kalten und steifen Bildnisse, bei welchen er aber doch noch eine Stufe höher bleibt als sein jüngerer, ausschließlich als Bildnismaler thätiger Bruder Willem van Honthorst (1604—1666).

Unter den übrigen Schülern Bloemaerts bleiben seine Söhne Hendrik, Cornelis und Adriaen ganz unselbständig. Hendrik Terbrugghen (1587—1629) und Jan van Bylert (um 1603—1671), deren Bilder selten sind, schlossen sich, nachdem sie die Schule Bloemaerts verlassen, in Italien an Caravaggio an.

In Haarlem ist ganz Italizist ein Schüler von Hendrik Goltzius Jan Lys, genannt Pan, der von seiner Italienfahrt nicht mehr zurückgekehrt zu sein scheint, sondern 1629 in Venedig starb. Die anderen Künstler dieser Richtung verbanden das Eklektisch-Akademische mit mehr Naturstudium. Ihr Ruhm als sogenannte Historienmaler verschaffte den meisten von ihnen den Ruf sich bei der Ausmalung des Huis ten Bosch zu beteiligen. Pieter Claes Soutmann (1580—1657), der sich vorteilhafter als Kupferstecher nach Rubens bekannt gemacht und der auch für seine Gemälde Elemente von der Kunst des Rubens aufgenommen hat; Pieter de Grebber (um 1600 bis nach 1650), der zuerst an Rubens, dann an Elsheimer anklingt, und Sohn und Schüler des Frans Pietersz Grebber war; Salomon de Bray (1597—1664), der von allen seinen Haarlemer Genossen das bestkomponierte, farbenfeinste und natürlichste Gemälde im Huis ten Bosch geschaffen hat, und der sich auch in Einzelbildern, wie in den Halbfiguren eines Hirten und eines Landmädchens (Abb. 133) von 1635 in Dresden als selbständiger, wenn auch von Rubens nicht unbeeinflußter Künstler zeigt; Caesar van Everdingen (1606—1679), der Unerfreulichste von allen.

Hier muß ein Künstler eingereiht werden, der ebenfalls zum Kreise der in Rom lebenden und dort studierenden niederländischen Maler gehörte, aber nicht einer akademischen Richtung anheimfiel, sondern sich dadurch auszeichnete, daß er das italienische Volksleben in niederländischer Weise auffaßte und wiedergab. Es ist Pieter van Laer. Er wurde gegen 1590 zu Haarlem geboren, lebte 1623—39 in Rom, kehrte dann nach Holland zurück und ist nach 1658 gestorben. Landschaft, architektonische Umgebung und Figuren werden von ihm gleichwertig behandelt, darin und in der schlichten Naturwahrheit, mit welcher er



Abb. 134. Pieter van Laer: Der Quacksalber. Kassel, Kgl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 177.)

das italienische Volksleben wiederzugeben suchte, schuf er eine neue Art, welche nach seinem Beinamen Bamboccio (Tölpel) den Namen Bambocciate empfing, und in der niederländischen Malerei auf die Ausbildung einer ähnlichen Auffassung des heimischen Volkslebens von Einfluß war. Bei seinem Helldunkel und seinen effektvollen Lichtwirkungen hat er sich wohl an Elsheimer angelehnt. Eine Anzahl seiner Bilder findet sich noch in Italien, namentlich in den Uffizien, die meisten aber sind in den Wiener und in deutschen Galerien (Abb. 134). In seinen Radierungen zeigt er sich namentlich als vortrefflicher Beobachter des Tierlebens.

Frans Hals.

Der ältere unter den beiden größten Künstlern Hollands, Frans Hals, ist seinem Stoffgebiet nach sehr beschränkt, und das hat wohl dazu beigetragen,

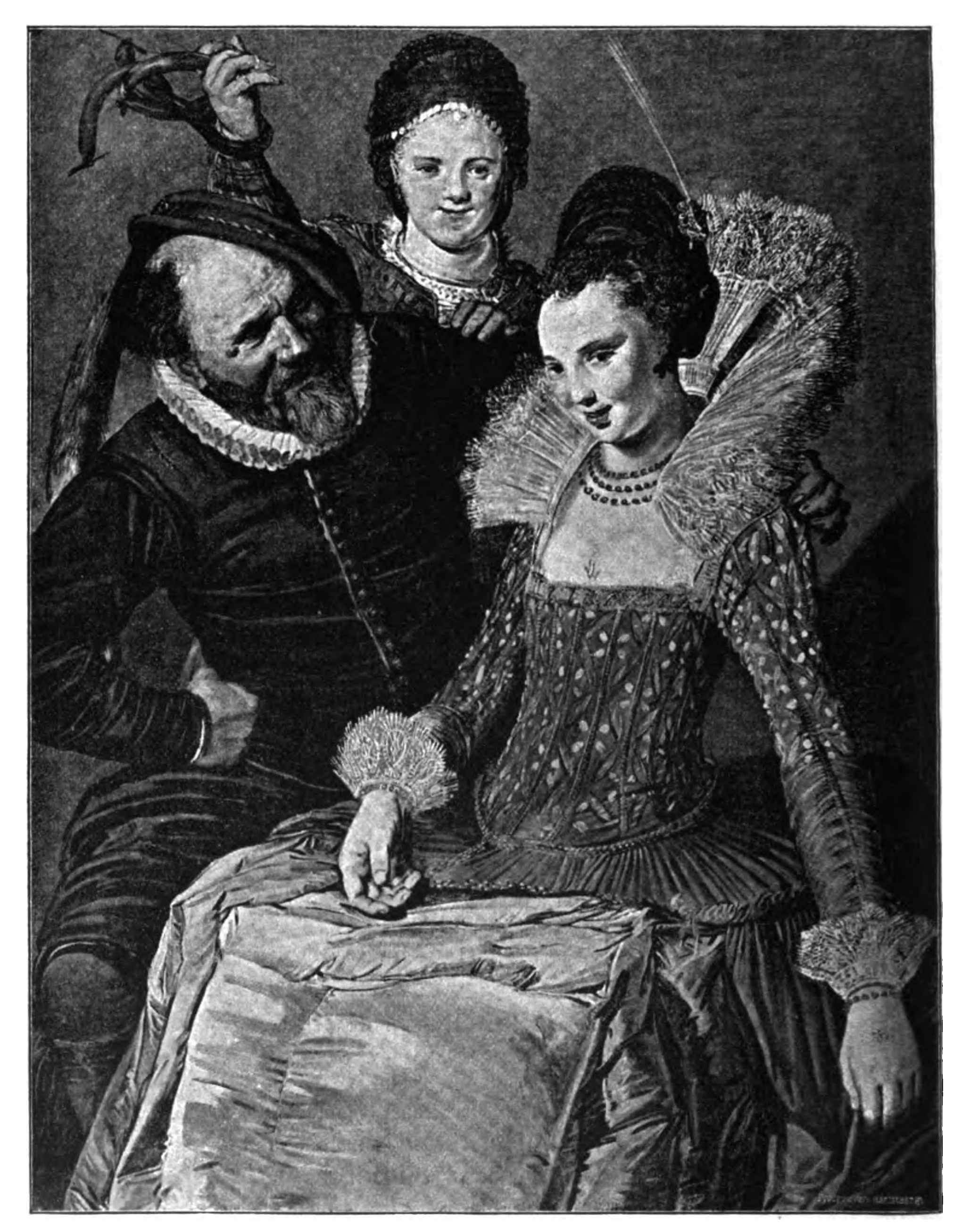


Abb. 135. Frans Hals: Lustige Gesellschaft. Alte Kopie eines jetzt in Nordamerika befindlichen Halsschen Gemäldes von 1616, im Kgl. Museum zu Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 186.)

ihn so lange Zeit geringer Beachtung anheimzugeben, bis er in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die Kunst in engem Anschluß an die Natur neue Wege zu gehen anhub, wieder zu neuem Ruhm emporstieg und zu größerem und weiterem, als er ihn zu Lebzeiten genossen. Fürwahr die ganze Morgenfrische

der neuen nationalen Naturempfindung und die ganze Keckheit des nach schwerem Ringen zur Freiheit durchgedrungenen Volkes tritt uns aus seinen Schöpfungen entgegen. Sie sind von frischem, gesundem Humor durchhaucht, ja vielfach tönt uns lautes Lachen daraus entgegen. Das Lachen in allen seinen Abstufungen vom leisen Lächeln bis zum tollen Gelächter hat kein Künstler so gut und so überzeugend gemalt wie Frans Hals, der selber ein lustiger und flotter, in seiner Jugend öfters allzu flotter Gesell war. Frans Hals ist rein äußerlich



Abb. 136. Frans Hals: Selbstbildnis des Künstlers mit seiner zweiten Frau, Lysbeth Reyniers. Im Reichsmuseum zu Amsterdam. (Zu Seite 186.)

genommen weiter nichts als Bildnismaler, auch seine Genrebilder, die immer nur aus wenigen, zumeist sogar nur aus einer Person bestehen, haben Bildnischarakter. Andererseits aber schafft er kaum ein Bildnis, welches bei aller, von keinem Künstler übertroffener Schärfe der individuellen Charakteristik nicht über die Darstellung eines Einzelwesens hinausginge und an eine ganze Reihe ähnlicher Gestalten erinnerte, von denen es eine Erscheinung ist. Aber nicht nur dabei bleibt der Künstler stehen, sondern er stellt oft zwei oder mehrere Personen zu Bildnisgruppen zusammen und unter die Herrschaft eines Motivs. Diese Motive sind meistens, selbst bei Bildnisgruppen mit lebensgroßen und mit zahl-



Abb. 187. Frans Hals: Die singenden Knaben. In der Kgl. Galerie zu Kassel. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 186.)

reichen Figuren genreartig, der Künstler thut auch nichts Äußerliches, um das Genreartige über sich selbst hinaus zu heben, aber durch die innere Kraft verleiht er diesen Bildnisgruppen, wie auch fast jedem seiner Einzelbildnisse und seiner eigentlichen Genrebilder eine wahrhaft historische Größe, welche uns in ihrer Gesamtheit wie ein groß angelegtes Geschichtswerk über ihre Zeit Bericht erstatten. Sehr zu statten kommt dem Künstler dabei eine gewisse Nüchternheit, mit welcher er der Natur gegenübertritt, um so treuer bleibt er in deren Wiederspiegelung. Er ist weit entfernt von jenem poetisch-phantastischen Element, welches die Werke Rembrandts bei aller unmittelbaren Naturwahrheit zu subjektiven Dichtungen macht. Frans Hals ist im hohen Grade objektiv und in dieser Beziehung wie in so mancher anderen mit Velazquez zu vergleichen. Wie Velazquez hat er z. B. neben die Bildnisse der Vornehmen und Gebildeten diejenigen des niederen Volkes gesetzt.

Auch die Malweise des Frans Hals ist wenigstens mit der mittleren und späten des Velazquez einigermaßen zu vergleichen. Seinem nüchternen Temperament entsprechend vermeidet er das phantastische Helldunkel des Rembrandt, vielmehr setzt er seine Gestalten wie Velazquez in den genannten Epochen in ein kühles, gleichmäßiges Tageslicht. Anfangs läßt er, wie wir sehen werden, die Lokalfarben hell und leuchtend, heiter und klingend zu ihrem Rechte kommen, je länger, desto mehr aber läßt er den grauen Ton, der jedoch außer in der

letzten Zeit seines hohen Greisenalters niemals etwas Stumpfes, sondern immer etwas Frisches und Lebendiges hat, herrschen. In allen seinen Gemälden sind die Köpfe nicht nur geistig, sondern auch koloristisch die Hauptsache und keine Farbe darf sie in ihrer Wirkung beeinträchtigen. Die Lokalfarben strich er breit hin und setzte dann die Einzelheiten mit spitzem Pinsel auf. Er selber soll geäußert haben, daß er seinen Gemälden dadurch erst das Kennzeichen seiner Meisterschaft gäbe. Und in der That wird gerade durch diese wie plötzlich aufblitzenden Einzelheiten und Lichter der Eindruck des Momentanen in äußerer und innerer Bewegung hervorgebracht, worin er fast ebenso große Wunder verrichtete wie Rembrandt auf seinem Gebiet.

Wie die Färbung ist auch die Zeichnung nur auf das Wesentliche gerichtet, große, kühne Umrisse, die großen Züge der Bewegung treten uns entgegen; nur hin und wieder sind Einzelheiten zu voller Belebung eingetragen. In der Zeichnung fühlt man niemals den Stift, sondern immer nur den Pinsel, ihre Sicherheit ist um so erstaunlicher. Auf abgerundete Komposition im landläufigen Sinne hat er es fast niemals abgesehen, sondern, was in mehr- und vielfigurigen Bildern herrscht, ist die freie malerische Gruppe, und es ist das Geheimnis seines feinen künstlerischen Gefühls, wie er dabei eine ruhige und harmonische Wirkung zu stande bringt.

So großen Wert Frans Hals auf das Technische legt und zu so hoher Meisterschaft er es auch in der Glanzzeit seines Lebens entwickelt hat, so tritt es dem Geistigen und Inhaltlichen gegenüber doch niemals eigenmächtig auf, sondern ist immer nur dazu da, jenem möglichst



Abb. 138. Frans Hals: Der lustige Zecher. In der Kgl. Galerie zu Kassel. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 186.)



Abb. 139. Frans Hals: La bohémienne. Im Louvre zu Paris.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 186.)

vollendeten, möglichst präzisen und knappen Ausdruck zu geben. Die Kürze und Klarheit seines Ausdrucks trägt nicht zum wenigsten dazu bei, seiner Kunst ihren so sicheren, männlichen Charakter zu verleihen, welcher der noch von dem Nachhall der Freiheitskämpfe erfüllten Zeit so schlagend entspricht.

Frans Hals stammte aus einer alten Haarlemer Patrizierfamilie, wurde aber wahrscheinlich in Amsterdam, wohin seine Eltern übergesiedelt waren, im Anfang der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts — näher läßt es sich nicht bestimmen — geboren. Wahrscheinlich schon als Knabe kehrte er nach Haarlem zurück. 1611 ließ er dort einen Sohn taufen, welchen ihm seine Gattin Anneke

Harmensz geboren hatte. 1616 verspricht er vor der Behörde, daß er seine Gattin nicht mehr mißhandeln, sich des Trunkes und ähnlicher Ausschweifungen



Abb. 140. Frans Hals: Festmahl der Offiziere der St. Georgs-Schützen (1625). Im Rathausmuseum zu Haarlem. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 186.)

enthalten wolle. Seine zweite Frau Lysbeth Reyniers, mit der er sich am 12. Februar 1617, kaum ein Jahr nach dem Tode seiner ersten Gattin, ver-

heiratete, beschenkte ihn schon nach neun Tagen mit einem Kinde. 1652 wurde er gepfändet. Trotz alledem aber nahm Frans Hals in Haarlem eine geachtete



Abb. 141. Frans Hals: Die Familie van Beresteyn. Im Louvremuseum zu Paris. (Zu Seite 188.)

Stellung ein, verkehrte mit angesehenen Männern und wurde auch in bürgerliche Ehrenstellungen berufen. Seine Geldverlegenheiten scheinen gegen Ende seines Lebens immer größer geworden zu sein, 1661 wurde ihm die Zahlung

des Gildebeitrags erlassen, dann erhielt er Unterstützung vom Magistrat und schließlich eine lebenslängliche Rente von 200 fl., die er aber nur noch wenige Jahre genoß. Er starb am 7. September 1666. Seine Witwe lebte in tiefem Elend von Armengeld und kleinen Unterstützungen.

Die Marksteine in der Entwickelung von Frans Hals bilden die acht großen Doelen- und Regentenstukken im Museum von Haarlem, welche fast den ganzen Zeitraum seiner Thätigkeit eines halben Jahrhunderts umfassen. Nicht als ob gerade an diesen Werken die Stilwandlungen des Meisters eingetreten wären, aber sie enthalten die Eigentümlichkeiten der verschiedenen Epochen in besonders breiter Fülle. Frans Hals war Schüler von Karel van Mander, der zu den bedeutendsten Vertretern der italianisierenden akademischen Richtung der Malerei gehörte, sich aber in seinen Bildnissen als Künstler von frischem Blick und sicherer Hand offenbarte. Leider besitzen wir aus dem ersten Jahrzehnt der selbständigen Thätigkeit des Frans Hals nichts, so daß wir nicht verfolgen können, wie er sich langsam von der Weise seines Lehrers losringt und auf eigene Füße stellt. Abgesehen von einem kleinen noch etwas unsichern Bildnis des Scrivenius bei Warneck in Paris von 1613 ist das Festmahl der Offiziere des Haarlemer Schützenkorps zum heiligen Georg von 1616 das frühest datierte der erhaltenen Gemälde von Frans Hals. Hier zeigt er sich schon in voller Eigenart, wenn auch eine Erinnerung an die älteren Haarlemer Maler Karel van Mander, Frans Pietersz de Grebber und Cornelis Corneliſſen nicht fortzuleugnen ist. Die Anordnung der Figuren um den mit Speisen besetzten Tisch ist noch etwas schwerfällig, aber doch schon weit besser als bei Bildnisstücken derselben Zeit von anderen Malern. Die Farbengebung hat einen tiefen und warmen bräunlichen Gesamtton. Die Charakteristik der einzelnen Figuren ist bereits von schlagender Sicherheit und Kürze, die ganze Szene voller Leben und Humor.



Abb. 142. Frans Hals: Wilhelm van Heythuysen. Im Kgl. Museum zu Brüssel. (Zu Seite 188.)

Die Freude des Künstlers an überschäumender Lebenslust tritt uns zuerst in einer ausgelassenen Tischgesellschaft in der Sammlung Cocret zu Paris und in zwei Bildern des

Jahres 1616 entgegen, dem lustigen Trio (jetzt in Amerika), von dem sich eine vorzügliche, in der hintersten Figur nicht glücklich, aber salonfähiger veränderte Kopie in Berlin (Abb. 135) befindet, und der Heringshändler bei Lord Northbrook in London. Die beiden letztgenannten Bilder haben noch etwas harte Farben und hellen grauen Gesamtton. Dieser Gruppe schließt sich das jetzt in Pariser Privatbesitz befindliche Bild mit dem toll aus dem Bilde herauslachenden Junker Ramp und seiner Liebsten von 1623 an. Hier hat der Künstler schon seine ganze Sicherheit erlangt, die Pinselstriche breit und prima nebeneinander hinzusetzen, und hat die Lustigkeit auch in die hellen, klaren und leuchtenden Farben gelegt. Noch etwas später entstanden ist das in einer ganzen Reihe von Exemplaren erhaltene Bild des Rommelpot-Speelers, eines lustigen häßlichen Mannes, von dessen sogenannter Musik eine ganze Schar munterer Kinder angezogen wird.

Von diesen lustigen Bildern zu den ernsten Bildnissen führt uns das Selbstbildnis des Künstlers mit seiner zweiten Gattin, etwa vom Jahre 1624, im Reichsmuseum zu Amsterdam (Abb. 136), vermittelnd hinüber. Beide lachend, traulich aneinander gelehnt in einem vornehmen Garten vor Gebüsch, halb Bildnisstück, halb Genrebild, von hellem Grau und breiter Behandlung. Wie sehr seine frühere Zeit von genremäßiger Auffassung beherrscht wurde, das zeigt uns auch eine Reihe von Bildnissen in kleinem Format (Hamptoncourt um 1620; Berlin 1625, zwei von 1627). Von den lebensgroßen Bildnissen sind die beiden um 1620 entstandenen von Mann und Frau in der Galerie zu Kassel noch etwas befangen in der Haltung, besser ist das Selbstporträt in Devonshire House zu London aus dem Anfang der zwanziger Jahre, ganz frei in der Charakterisierung eines vornehmen Mannes ist das von 1624 in der Sammlung Wallace zu London. Von meisterhafter Sicherheit, vornehmer Charakteristik, heller, klarer Farbe und blondem Ton sind die Bildnisse zweier junger Ehepaare im Haag (1625) und in Berlin.

Neben diesen größeren Arbeiten gingen in den Jahren 1623—1630 Brustbilder und Köpfe musizierender Knaben (Abb. 137) her, die frisch und sicher hingesetzt sind und in denen sich eine erstaunliche Beobachtungsgabe offenbart (Berlin, Kassel, Schwerin, Brüssel u. s. w.), andere Bilder stellen Fischerbuben und Mädchen dar, wie der Strandlooper von Haarlem in Antwerpen. Dazu kommen bis in die dreißiger Jahre hinein lustige Zechbrüder (Abb. 138) (Berlin, Kassel, Amsterdam, lachender Mulatte bei Alfred Thieme, Leipzig), Schalksnarren, unter denen der berühmteste die lautenspielende und verschmitzt nach oben blickende Halbfigur im Reichsmuseum zu Amsterdam ist, lockere Dirnen mit verführerischen Blicken, wie die Bohémienne im Louvre (Abb. 139). Alle diese Figuren von nie wieder übertroffener Lebenswahrheit.

Auch in figurenreichen großen Bildern hatte Frans Hals gegen das Ende der dreißiger Jahre kühne Breite und volle Sicherheit bei freier malerischer Gruppierung erreicht. Sein unvergleichliches Meisterwerk unter den Gruppenbildnissen ist das der Offiziere der Georgsgilde von 1627 im Museum zu Haarlem (Abb. 140), während das aus demselben Jahre stammende und ebendort aufbewahrte der Offiziere der Adriaensgilde vielleicht etwas zu genremäßig aufgefaßt ist. Heiter und reich sind hier die Farben bei blondem, teilweise ins Silbergrau spielendem Ton. Als Frans Hals die Offiziere desselben Korps 16 Jahre später, 1633, wieder malte, da wählte er einen ernsteren Grundakkord; nicht mehr sind die Schützen beim Festmahl versammelt, sondern im Garten in zwei kunstvoll miteinander verbundenen Gruppen, von denen die eine sich stehend um den sitzenden Oberst schart, während die andere einem am Ende des Tisches Sitzenden, der aus den Statuten vorliest, mehr oder weniger zuhört. Dieser ernsteren inhaltlichen Auffassung entspricht die Farbengebung, welche bei reicher Fülle doch einen ernsten Grundton hat. An sorgfältiger allseitiger Durchführung ist dieses Bild allen anderen Gruppenbildnissen von Hals überlegen. Von ähnlichen Vorzügen ist das 1637 gemalte Bild mit den Offizieren des Amsterdamer Schützenkorps im Stadthause zu Amsterdam. 1639 ließ Hals die Offiziere der Haarlemer Georgsgilde auf dem Bilde im Haarlemer Museum einfach in zwei Reihen übereinander, von denen die hintere kürzer ist und schräg auf einer Treppe steht, aufmarschieren. Er war jetzt seiner Kunst so sicher, daß er glaubte, durch die Bildniswahrheit im einzelnen auch bei einfachster Anordnung Eindruck zu machen.

In den anderen Bildnissen des Zeitraums von 1627—1639 finden wir dieselbe Entwickelung von heiterer Auffassung, hellem Ton und glänzender Färbung zu größerem Ernst in Inhalt und Ausführung. Eine ganze Anzahl von Gemälden schuf er um 1629 für das Hofje van Beresteyn in Haarlem, Einzelbildnisse und Bildnisgruppen der Stifterfamilie. Bis in die neueste Zeit hatten sich diese Bildnisse bei der noch bestehenden Stiftung erhalten. Das

Abb. 143. Frans Hals: Die Vorsteher des St. Elisabeth-Krankenhauses (1641). Im Rathausmuseum zu Haarlem. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 188.)





Abb. 144. Frans Hals: Tyman Oosdorp. Gemalt 1656. Im Kgl. Museum zu Berlin. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 188.)

Hauptbild (Abb. 141) befindet sich jetzt im Louvre und stellt das Ehepaar Beresteyn mit sechs Kindern und zwei Mägden, die mit den Kindern spielen, im Garten dar. Die frische und laute Lust der Kinder, sowie die stille Freude der Eltern sind meisterhaft geschildert. Für das Hofje van Heythuysen malte er um dieselbe Zeit mehrere Bildnisse des Stifters, von denen sich ein lebensgroßes, pomphaft aufgefaßtes in der Galerie Liechtenstein zu Wien befindet, während ein kleineres improvisiertes in zwei gleich vorzüglichen Exemplaren im Museum zu Brüssel (Abb. 142) und bei James Rothschild in Paris aufbewahrt wird. Es stellt den Junker gestiefelt und gespornt mit der Reitgerte in der Hand, den Hut auf dem Kopf dar, sich im Atelier des Künstlers auf einem Stuhle schaukelnd und der geistreichen Unterhaltung desselben zuhörend. Genremäßig ist auch die Bildnisgruppe einer Amme mit einem reich gekleideten Kinde im Berliner Museum aufgefaßt. Von den lebensgroßen Einzelbildnissen dieser Zeit seien das eines sechsunddreißigjährigen Mannes im Buckingham-Palast von 1630 und die ovalen Bildnisse eines Ehepaares von 1638 in Frankfurt erwähnt.

Im Anfang der vierziger Jahre macht sich bei Frans Hals vorübergehend der Einfluß Rembrandts bemerklich. Und wieder haben wir für diese, wenn auch nur episodische Wandlung ein Regentenstück, die fünf Regenten des Elisabethhospitals in Haarlem (Abb. 143), die zu ernster Beratung um den Tisch versammelt sind, in Auffassung und Anordnung eigentümlicherweise den 20 Jahre später gemalten Staalmeesters Rembrandts entsprechend. Das Licht fällt geschlossen in den Raum und verbreitet sich in die Schatten, so daß Helldunkel entsteht, und es hat Rembrandts warm-goldigen Ton. Derselbe Einfluß läßt sich in einigen Einzelbildnissen jener Zeit erkennen.

Schon gegen Ende der dreißiger Jahre begann der graue Ton immer mehr Herrschaft über die Lokalfarbe zu gewinnen. Die Farbe mußte schon aus äußeren Gründen um so mehr zurücktreten, als die herrschende Tracht durchaus schwarz mit weißem Kragen und weißen Manschetten wurde. Seit dem Anfang der vierziger Jahre nimmt der Meister auch den Hintergrund gerne grau und läßt die Gestalten von mattem Licht umfließen. Schließlich wird auch die Farbe des Fleisches immer grauer und kühler, so daß die Gesichter zuletzt etwas Gespensterhaftes bekommen. Von 1643 stammen die vorzüglichen Bildnisse eines alten Ehepaares beim Grafen Muiszech in Paris. Etwas später ist das Bildnis von Descartes im Louvre anzusetzen. 1651 malte er den Professor Honebeck (Brüssel), in den folgenden Jahren drei von den herrlichen Bildnissen der Ermitage zu Petersburg, 1656 das Brustbild des Tyman Oosdorp in Berlin (Abb. 144). — Um 1650 ist die berühmte Hille Bobbe im Berliner Museum (Abb. 145) entstanden, eine kühne Improvisation, deren wenige Striche wahrhaft sprühendes Leben hervorbringen.

Im Anfang der sechziger Jahre steigerte Hals die Kühnheit des Vortrags bis zu zerrissener Wildheit, und die Beleuchtung wird düster. In dem jungen Mann mit dem großen Schlapphut in Kassel (Abb. 146) hat er allerdings trotzdem noch eine geschlossene Wirkung herausgebracht. Für Bilder größeren Formats aber scheint die Kraft des mehr als achtzigjährigen Greises nicht mehr ausgereicht zu haben, denn von den beiden Bildern mit den Vorstehern und Vorsteherinnen des Altmännerhauses im Museum zu Haarlem (1664) hat namentlich das mit den Herren etwas Unsicheres.

Der Einfluß des Frans Hals auf die holländische Kunst war außerordentlich groß und wird nur noch von der Nachwirkung Rembrandts übertroffen. Durch sein Beispiel lernten die Künstler zu völliger Freiheit und zur Beherrschung aller Mittel gelangen. Gerade das etwas Nüchterne, was er hatte, machte ihn geeignet zum Lehrmeister seiner Epoche und darüber hinaus, da seine objetive Wahrheit den anderen die Augen öffnete. Aber auch im einzelnen lernten die anderen von ihm treffende Erfassung der Natur in ihrer plastischen und zeichnerischen Form, naturwahre Farbe und das Zusammenarbeiten der Farben in einen Gesamtton. In erster Linie erstreckte sich sein Einfluß auf die Bildnismalerei und das Sittenbild, letzteres wurde von ihm geradezu geschaffen. Aber auch darüber hinaus ziehen alle Zweige der holländischen Malerei Nutzen von ihm.

Wenn sich die Nachwirkung des Frans Hals nun auch in Schülern, Enkelschülern und mit ihm und diesen nur in Berührung gekommenen Künstlern offenbart, und sich gleichmäßig auf das Bildnis und auf das Sittenbild erstreckt, so werden wir hier doch zunächst nur die Bildnismaler herausheben, welche sich unmittelbar an ihn anschließen, da die Genremaler stark von seinem Bruder Dirk Hals beeinflußt werden und das



Abb. 145. Frans Hals: Hille Bobbe. Im Kgl. Museum zu Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 188.)

Sittenbild bald so viel weiter entwickeln, daß sie eine geschlossene Gruppe für sich ausmachen.

Von den fünf oder sechs Söhnen des Frans Hals, die Maler wurden, hat keiner es zu selbständiger Bedeutung gebracht, am meisten Talent scheint noch Frans Hals der jüngere gehabt zu haben. Unter den Bildnismalern, von denen es überliefert wird, daß sie Schüler von Frans Hals waren,



Abb. 146. Frans Hals: Der junge Mann mit dem Schlapphut.
In der Kgl. Galerie zu Kassel.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 189.

ragt Johannes Cornelis Verspronck (1597—1662) hervor. Das Museum zu Haarlem besitzt von ihm zwei Gruppenbilder, das eine, ein Festmahl der Offiziere des Schützenkorps zum heiligen Georg darstellend, ist unruhig in Farbe und Komposition und scheint ein Werk seiner frühen Zeit zu sein, während das andere von 1642, die Vorsteherinnen des Heiligengeiststiftes darstellend, ihn in voller Entwickelung zeigt. Wie auch die zahlreichen Einzelbildnisse (Abb. 147) in vielen öffentlichen und Privatsammlungen darthun, wagte er nicht so kühn wie sein Lehrer zu malen, sondern führte seine Bilder feiner vertrieben aus, aber an schlichter, naturwahrer Charakteristik kommt er ihm doch nahe. — Nicht

als Schüler von Frans Hals bezeichnet wird Jan de Bray (gest. 1697, Sohn des früher genannten Salomon de Bray) und doch ist die Nachwirkung jenes großen Meisters wenigstens in einem Teil seiner Bilder deutlich zu erkennen, so namentlich in den beiden vorzüglichen Gruppenbildnissen mit den Vorstehern (Abb. 132) und Vorsteherinnen des Waisenhauses von 1663 und 1664 in der Stadtgalerie zu Haarlem. Bei den Regenten und Regentinnen des Leprosenhauses von 1667 ebenda machen sich, namentlich bei den ersteren, Erinnerungen an

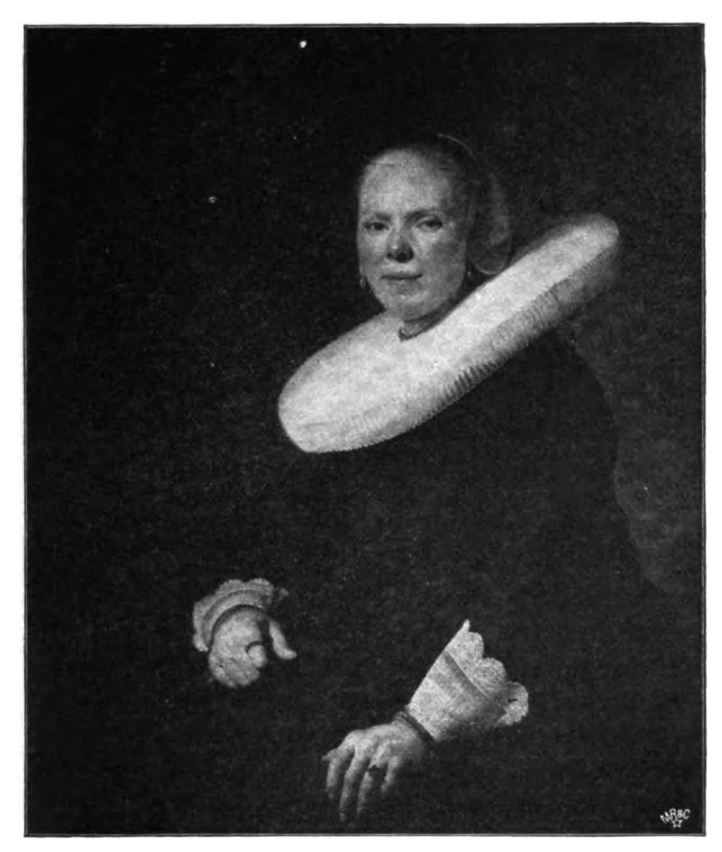


Abb. 147. Johannes Cornelis Verspronck: Weibliches Bildnis. Im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt. Nach einer Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München. (Zu Seite 190.)

Rembrandts Helldunkel bemerkbar. Mit sehr viel Geschick und poetischer Feinheit ist dieses verwertet bei dem Flötenbläser im Nationalmuseum zu Stockholm. Auch von der italianisierenden akademischen Richtung ließ er sich und zwar in seinen Historienbildern nicht zu seinem Vorteil beeinflussen. Einmal hat er sogar eine Bildnisgruppe von sich und seiner Familie unter einem historischen Motiv, nämlich sich und seine Gattin als Antonius und Kleopatra, dargestellt (Germanisches Museum, Nürnberg). Die Verquickung zweier so heterogener Dinge hat das Bild sehr unerfreulich gemacht. Gut dagegen ist er im Stillleben, da er sich dabei eng an die Natur halten mußte.



Abb. 148. Dirk Jacobsz: Schützengilde von 1529. Amsterdam, Reichsmuseum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 194.)

Rembrandt, seine Vorgänger und Schüler.

Rembrandt wurde in Leyden geboren, machte dort den größten Teil seiner Lehrlingszeit durch und verbrachte dort wieder seine ersten acht Meisterjahre. Nach Beendigung seiner Leydener Lernzeit arbeitete er ein halbes Jahr lang in der Werkstatt eines Amsterdamer Meisters und wurde außer durch ihn noch durch einen anderen dortigen Maler beeinflußt. Als er dann für Lebenszeit nach Amsterdam übersiedelte, erschien er der bisherigen Entwickelung gegenüber, wenn auch in der Hauptsache nur infolge einer zufälligen Übereinstimmung, nicht als Fremdling; es schloß sich an ihn in Amsterdam eine zahlreiche Schule an, und er wurde zum hervorragendsten Vertreter der Amsterdamer Kunst. So müssen wir, ehe wir uns Rembrandt selbst zuwenden, die Künstler kennen lernen, aus deren Richtung er in Leyden wie in Amsterdam hervorwuchs, so weit man bei einem so selbständigen Künstler wie Rembrandt überhaupt von einem Zusammenhang mit der früheren Kunstentwickelung sprechen kann. Ferner müssen wir uns auch mit der Amsterdamer Kunst vor ihm im allgemeinen bekannt machen. Wir werden aber auch noch einige Maler anderer Kunststädte betrachten müssen, durch deren Vermittelung sich der Einfluß Adam Elsheimers auf Rembrandt außer direkt und außer durch seine Leydener und Amsterdamer Lehrer erstreckte.

Leyden, zu jener Zeit nach Amsterdam die volk- und geldreichste Stadt Hollands, erlangte seinen Ruhm auf geistigem Gebiet zunächst durch die 1575



Abb. 149. Cornelis van der Voort: Die Regenten des Alten Männer- und Frauenspitals von 1618. Amsterdam, Reichsmuseum. (Zu Seite 194.)

gegründete Universität. In der Malerei war es schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts berühmt geworden durch Lukas, der von der Stadt den Beinamen erhalten hat. Dann aber flaute die Kunstübung gänzlich ab, so daß, als Rembrandt heranwuchs, nur wenige Maler dort vorhanden waren. Künstler in mehreren Generationen stellte die Familie Swanenburgh. Der bedeutendste von ihnen ist Jacob van Swanenburgh (um 1580—1638), der erste Lehrer Rembrandts. Er ging nach Italien und ließ sich in Rom von Adam Elsheimer beeinflussen. Erhalten hat sich nur ein Bild von ihm, eine Prozession auf dem Petersplatze in Rom (Kopenhagen). Als Bildnismaler zeichnete sich besonders Joris van Schooten (Verschooten) (1587—1651) aus, dessen acht große Schützenstücke im Museum zu Leyden zeigen, daß er mehr das Zeichnerische als das Malerische betonte, in der Farbe aber doch angenehm war. Es fehlte ihm ein Haupterfordernis zum Bildnismaler, nämlich die genügende Kraft zur Individualisierung.

In Amsterdam begann die Kunst mit der Bildnismalerei. Während des ganzen 16. Jahrhunderts läßt sich dort eine lebhafte und künstlerisch immer fortschreitende Thätigkeit in Bildnisstücken mit mehr oder weniger zahlreichen Figuren aber auch in Einzelbildnissen verfolgen. Zuerst werden nur Brustbilder dargestellt und diese reihenweise geordnet, dann aber geht man zu freier zusammengestellten ganzen Figuren über. Diese Entwickelung vollzieht sich von den Malern



Abb. 150. Nicolas Eliasz: Schützenmahlzeit. Amsterdam, Reichsmuseum. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 195.)

Dirk Jacobsz (gest. 1567), Sohn des Jacob Cornelisz van Oostzaanen (Abb. 148), und Dirk Barentsz (1534—1692) zu Cornelius Ketel (1548—1616) und Aert Pietersen (1550—1612, Sohn des Pieter Aertsen). — Zur Kunst des 17. Jahrhunderts führen mit weiterentwickelter Freiheit hinüber Cornelis van der Voort (1576 bis 1624) (Abb. 149), Werner van Valckert (thätig 1622—1627) und Jacob Lyon (1586 oder 87 bis 1651). Die bekannten Werke aller dieser Maler werden im Reichsmuseum zu Amsterdam aufbewahrt.

Zu annähernd voller künstlerischer Freiheit gelangte Nicolas Eliasz (1590—1646), wenn auch sein frühestes, nur als Fragment erhaltenes Werk, eine anatomische Vorlesung des Dr. Fontanus, im Reichsmuseum, altertümlich ist und als Fortsetzung der Kunst der zuletztgenannten Meister erscheint. Seit 1628 jedoch erreichte er volle Wahrheit in der Menschenschilderung, wenn die Verbindung mehrerer Figuren auf demselben Bilde auch meist noch zu äußerlich bleibt. Seine künstlerischen Mittel weiß er einfach, schlicht und zweckentsprechend zu gebrauchen. So tritt er uns in mehreren Bildnisgruppen im Reichs-

museum zu Amsterdam entgegen (Abb. 150). Während er in der kühlen und angenehmen Färbung meistens an Bartholomäus van der Helst erinnert, versucht er in seiner späteren Zeit zuweilen Helldunkelwirkungen nach der Art Rembrandts zu erreichen, ohne dabei sonderlich glücklich zu sein.

Auch Thomas de Keyser (1596 oder 97—1667, Sohn des berühmten Architekten Hendrik de Keyser) fing noch etwas altertümlich, hart und streng an, indem er an Aert Pietersen und v. d. Voort anknüpfte, wie seine „Anatomische Vorlesung des Dr. de Vry" von 1619 im Reichsmuseum zeigt. Aber unter der



Abb. 151. Thomas de Keyser: Ein junger Geschäftsführer legt seiner Herrin Rechnung ab. München, Pinakothek. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 195.)

Einwirkung des Claes Eliasz und Rembrandts stieg er bald zu einem der besten Bildnismaler des 17. Jahrhunderts empor. Seine Auffassung ist kräftig und lebendig, er versteht energisch zu modellieren und alle Härten im Gegensatz von Licht und Schatten aufzuheben. In dem Bestreben der Farbe Wärme zu verleihen wird er zuweilen etwas schwer. Unter seinen großen Doelenstücken ragen am meisten die von 1632 und 33 im Amsterdamer Reichsmuseum hervor. Am besten aber gelangen ihm Gruppen und Einzelbildnisse kleinen Formats, wie die zum Empfang der Maria von Medici versammelten Ratsherren von Amsterdam im Mauritshuis im Haag, von 1638 und ein Kontor mit einer Dame und ihrem Geschäftsführer in München von 1650 (Abb. 151). Unter den Einzelbildnissen



Abb. 152. Pieter Lastmann: Odysseus und Nausikaa. Augsburg, Kgl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 196.)

seien die des Bürgermeisters de Graef und seiner Gemahlin in Berlin hervorgehoben. Vortrefflich verstand er sich auch auf Reiterbildnisse kleinen Formats, in welchen das Licht des freien Himmels gut beobachtet und wiedergegeben ist (Amsterdam, Dresden, Frankfurt am Main). — Ein Nachfolger von Thomas de Keyser war Abraham de Vries (gest. um 1650).

Unter den übrigen Amsterdamer Künstlern, deren Reife vor dem Auftreten Rembrandts liegt, interessiert uns besonders Pieter Lastmann (1583—1633), weil er Rembrandts Lehrer war. Er war in Haarlem bei einem Schüler des Cornelisz Cornelissen in der Lehre und ging dann nach Italien, wo er sich an Adam Elsheimer anschloß; diesem sah er die naturwahre Beleuchtung und das richtige Verhältnis zwischen den Figuren und dem sie umgebenden Raume ab. In Italien gab er sich aber auch dem Naturalismus Caravaggios hin. In seiner „Flucht nach Ägypten“ (1608, Rotterdam) hält er sich besonders eng an Elsheimer. In späteren Bildern wie „Odysseus und Nausikaa“ von 1609 in Braunschweig, sucht er das Akademische zu gunsten des Naturalistischen immer mehr abzustreifen. Gegen das Ende des zweiten Jahrzehntes bildet er immer mehr diejenigen Elemente aus, welche sein großer Schüler später aufnahm, so in dem „David im Tempel“ von 1618 in Braunschweig, in „Odysseus und Nausikaa“ in Augsburg von 1619 (Abb. 152), in der „Auferweckung des Lazarus“ von 1622 im Haag und in der „Christnacht“ von 1629 in Haarlem. Nicht nur sind seine

Figuren hier zu den Typen geworden, welche Rembrandt übernommen hat, sondern auch in den Helldunkelwirkungen mit kräftigem braunem Ton hat er seinem Schüler trefflich vorgearbeitet.

Ein Künstler von verwandter Richtung und etwas höher stehend war Claes Cornelisz Moeyaert (gest. um 1669). Seit 1640 ließ er sich sowohl im Ölbild wie in der Radierung von Rembrandt beeinflussen.

Nachdem wir diese Leydener und Amsterdamer Vorgänger Rembrandts kennen gelernt haben, heben wir aus den zahlreichen holländischen Künstlern, auf welche der in Rom lebende Frankfurter Adam Elsheimer bei ihrer Italienfahrt von Einfluß gewesen ist, einige heraus, welche Historienmaler waren und weder zur Leydener noch zur Amsterdamer Schule gehörten. Die Vertreter der auf Elsheimer zurückgehenden arkadischen Landschaft werden wir später kennen lernen, da Rembrandt die Einflüsse von Elsheimer doch wohl in weitaus erster Linie nicht durch sie, sondern durch die Historienmaler empfangen hat.

Jan Pynas und wahrscheinlich auch sein Bruder Jacob von Haarlem waren nach 1605 mit Pieter Lastmann mehrere Jahre in Rom und schlossen sich dort wie er an Elsheimer und Caravaggio an. Sie waren vorher wohl Schüler des Cornelisz van Haarlem und Bloemaerts gewesen und ihre heimische Derbheit behinderte sie die Feinheit Elsheimers ganz zu erreichen.

Noch enger als diese Brüder schloß sich Leonard Bramer von Delft (geb. 1596) in Rom an Elsheimer an. Besonders gut gelang ihm das in Nachtstücken mit künstlicher Beleuchtung im

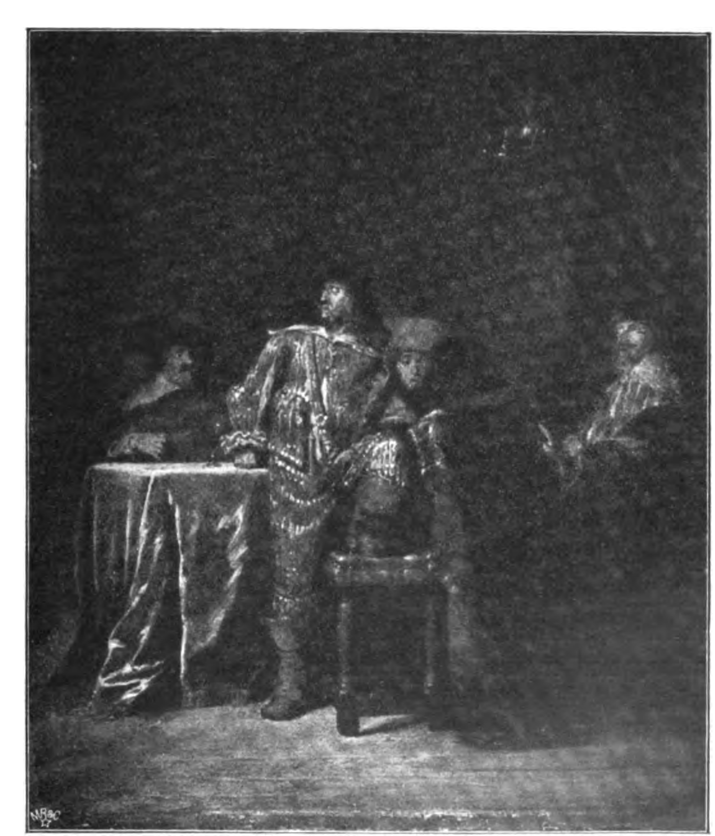


Abb. 153. Leonard Bramer: Erregte Besprechung. Karlsruhe, Gemäldegalerie.
Nach einer Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München.
(Zu Seite 198.)



Abb. 154. Rembrandt: Rembrandts Mutter. Radierung aus dem Jahre 1628. (Zu Seite 212.)

kleinsten Format (Abb. 153). Nachdem er in die Heimat zurückgekehrt war, wurde er allmählich flüchtiger und selbst roh.

Der Künstler, bei welchem das Helldunkel seine höchste und reichste Ausbildung gefunden hat, ist Rembrandt, der größte künstlerische Genius, den Holland hervorgebracht hat. Rembrandt ist seinem Ausgangspunkt nach Naturalist. Besser als er hat kein Künstler die Natur gekannt, und mehr als er ist keiner bestrebt gewesen der natürlichen Erscheinung der Dinge in seinen Werken nahe zu kommen. Gleichzeitig aber ist er einer der größten Idealisten, die es je gegeben hat. Aber seine Idealität besteht nicht darin, daß er sich von dem Irdischen zu befreien und zu einer höheren Welt aufzusteigen strebt, sondern darin, daß er selbst das Alltägliche durch künstlerische Anschauung zu verklären sucht. Die Liebe, welche die Holländer seiner Zeit der Erscheinungswelt überhaupt entgegenbrachten, ist bei ihm aufs höchste veredelt. Er liebt die Wirklichkeit um ihrer selbst willen. Er sieht in der gewöhnlichen, alltäglichen Natur so viele Schönheiten, daß ihm ihre einfache, schlichte Wiedergabe der höchsten künstlerischen Anstrengung wert erscheint. Er benutzt die sinnliche Erscheinung nicht gern zum Ausdruck einer Idee. Die biblischen und mythologischen Vorgänge, welche er darstellt, sind ihm nur Vorwand, er faßt sie so auf, als wenn sie etwas Alltägliches wären. Andererseits versteht er es, selbst das Allertrivialste so darzustellen, als wenn es etwas Besonderes, ja etwas Poetisches wäre. Wodurch er allem, was er schafft, Bedeutung verleiht, das ist nicht Erhebung in irgend eine über der gewöhnlichen Wirklichkeit liegende Sphäre, sondern Vertiefung in das Innere. Rembrandt ist der Maler des Gemütes. Bei ihm scheinen selbst die Gegenstände Seele zu haben. Um wie viel mehr verstand er



Abb. 155. Rembrandt: Bettler und Bettlerin. Radierung aus dem Jahre 1630. (Zu Seite 212).

es die Seele des Menschen zu schildern. Seine Liebe für die Natur findet ihren Gipfelpunkt in seiner Liebe für den Menschen und für das Leben. Als Psycholog ist er Shakespeare, so weit die beiden bei den viel beschränkteren Mitteln des Malers zu vergleichen sind, ebenbürtig. Beide haben den tiefen Blick eines Forschers, und auch Rembrandt hat die gestaltende Kraft eines Dichters. Rembrandt versteht es, die menschliche Seele bis in die leisesten Schwingungen zu verfolgen, und er hat vieles wirklich darzustellen vermocht, woran sich andere bildende Künstler niemals gewagt haben.



Abb. 156. Rembrandt: Selbstbildnis Rembrandts mit stieren Augen. Radierung. (Zu Seite 213.)

Rembrandt ist von einer Subjektivität, wie sie nur noch Michelangelo eigen gewesen ist. Wie jener war er einsam in der Kunst und, abgesehen von dem engen Kreise seiner Familie und Freunde, einsam im Leben. Er ist unbekümmert um Modeströmungen nur seinen künstlerischen Zielen nachgegangen. Er ist ehrlich gegen sich und ehrlich in seiner Kunst wie Albrecht Dürer. Er liebte vor allem die Menschen, bei welchen ihr Wesen möglichst klar in Erscheinung trat. Da die Gebildeten sich nicht leicht ganz so geben, wie sie sind, sondern ihr Wesen unter einer bei allen gleichmäßigen Politur verstecken, wendete er sich mit Vorliebe an die einfachen und armen Leute, ja an Bettler und Landstreicher, weil diese Obdachlosen durch ihr Leben in der Natur ihren ursprünglichen Kern am wenigsten abgeschliffen haben. Die Vorliebe für äußerlich charaktervolle Erscheinung und äußerlich charakteristisches Wesen führte ihn auch zu den Juden. Da im Alter alles Charakteristische am Menschen schärfer hervortritt, stellte er auch besonders gerne Greise beiderlei Geschlechtes dar. Das sind Einzelheiten, bis in welche seine Subjektivität zu verfolgen ist. Im ganzen ist sie von einer Größe, daß ihre Äußerungen wie bei Michelangelo als etwas Gemeingültiges erscheinen. Der in seiner Seele lebenden Welt versteht er eine Erscheinungswirklichkeit zu verleihen, daß sie wie etwas außer ihm Bestehendes anmutet. Damit hängt seine hohe Fähigkeit zusammen das Überirdische zweifellos glaubhaft darzustellen.



Abb. 157. Rembrandt: Rembrandts Bildnis, zubenannt mit den drei Bartspitzen. (Zu Seite 213.)

Äußerlich künstlerisch genommen, kommt es Rembrandt nicht so sehr darauf an die Dinge an und für sich darzustellen, als sie unter einheitlicher Verbindung in ein malerisches Verhältnis zu einander zu setzen. Das Mittel zu der einheitlichen Verbindung ist ihm das Helldunkel. Dieses ist

das Herrschende in seinen Bildern. Er komponiert sie nicht nach der Zeichnung, auch nicht in erster Linie nach Farben, sondern nach Licht und Schatten. Licht und Schatten stehen außer beim Einzelbildnis auch vor allem Inhaltlichen. Die malerischen Ideen gehen den gedanklichen vor. Aber das Malerische, das Helldunkel selber enthält ein hohes geistiges Element. Es ist durchtränkt von poetischer Empfindung, in welcher Rembrandt allen anderen holländischen Künstlern überlegen ist, so viel Malerisch-Poetisches sich auch in ihren Bildern finden mag. Vorherrschend ist in Rembrandts Helldunkel das Dunkel, das teilweise von einfallendem Licht mehr oder weniger scharf getroffen wird und in welchem sich das Licht in reichster Abstufung bis in die äußersten Tiefen verbreitet. Alle Farben werden darunter abgedämpft. Das Licht kämpft mit den Schatten und die Farben suchen hindurch zu glühen. Dadurch kommt Leben und Bewegung in das Helldunkel und zwar so stark, daß man glaubt dieses sich während der Betrachtung des Bildes verändern zu sehen, um so mehr, als es den zartesten Modellierungen der Form folgt. Dieser Kampf zwischen Licht und Schatten, zwischen Helldunkel und Farbe ist das einzige in der Kunst Rembrandts, was daran erinnert, daß sein Schaffen in das Zeitalter des Barock fiel. Das Prinzip der Bewegung ist hier aber nicht etwas Willkürliches wie sonst im Barock, sondern in gehaltener Weise zum Ausdruck des Lebens benutzt. Hier wie auch im übrigen erfüllt die Kunst Rembrandts so sehr alle in ihr selbst liegenden Bedingungen, daß sie als ebenso klassisch zu bezeichnen ist wie die griechische Kunst.



Abb. 158. Rembrandt: Der Rattengiftverkäufer. Radierung aus dem Jahre 1632. (Zu Seite 213.)

In gleicher Weise wie der Malerei huldigte Rembrandt der **Radierung**. Im Anfang gebrauchte er dieselbe wohl, um Hand und Blick zu üben und weil er darin seine künstlerischen Ideen schneller festhalten konnte. Seine Schaffenskraft übersprudelte sich, wie die Fülle der während seines ganzen Lebens angefertigten Handzeichnungen beweist. Sehr bald aber betrachtete er die Radie-



Abb. 159. Rembrandt: Die heilige Familie. Gemälde von 1631 in der Alten Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 214.)

rungen als selbständige Kunstwerke, bei denen er sich wohl auch von demselben Gedanken leiten ließ wie Albrecht Dürer, daß er sich nämlich damit an ein weit größeres Publikum wenden konnte als mit Gemälden. In gewissem Sinne

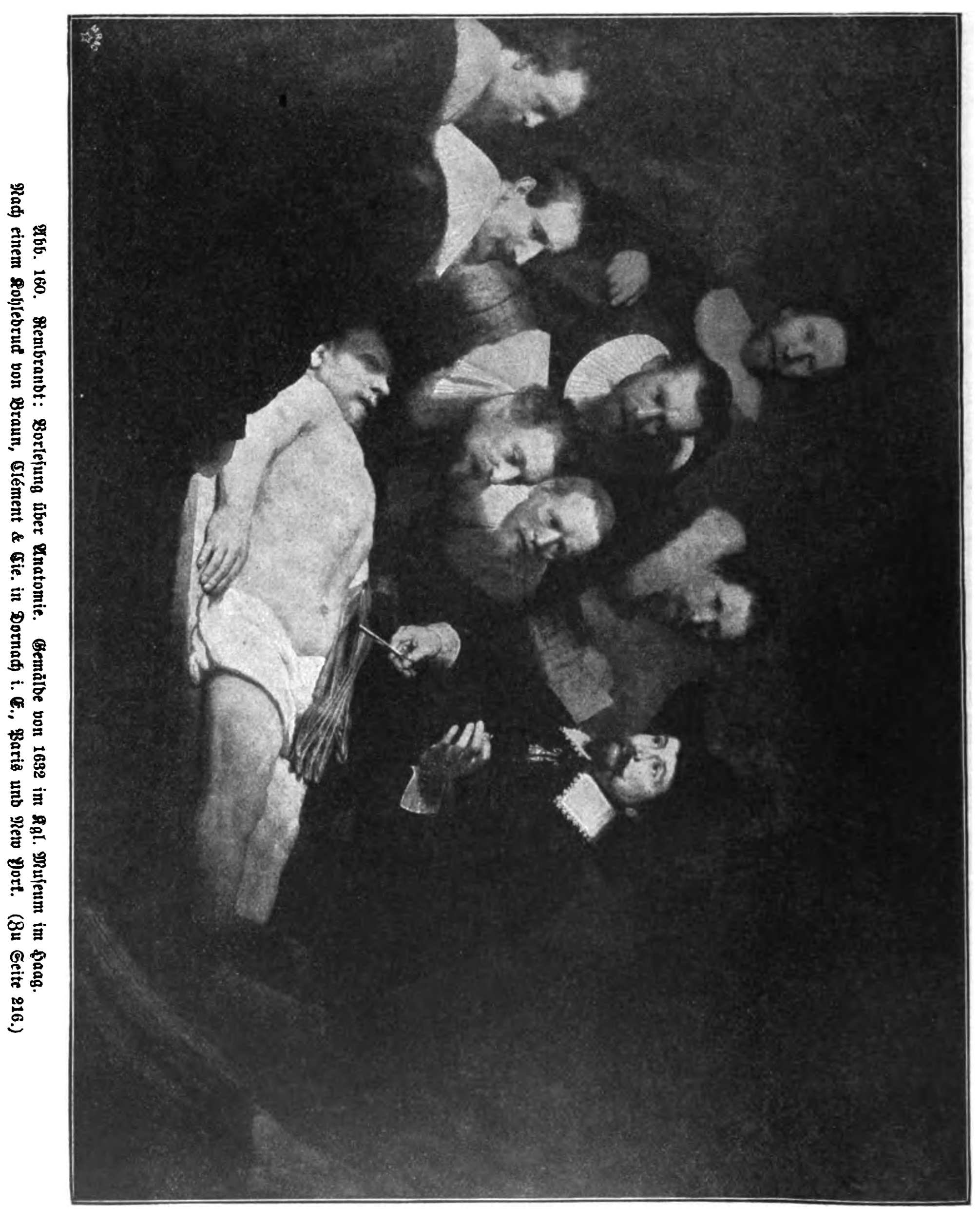


Abb. 160. Rembrandt: Vorlesung über Anatomie. Gemälde von 1632 im Kgl. Museum im Haag. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 216.)

mußte die Radierung zudem noch mehr sein Feld sein als die Malerei, denn die Grundlage seiner Kunst, das Helldunkel, läßt sich in der nur mit schwarz und weiß arbeitenden Radierung noch viel ausschließlicher zur Geltung bringen. Eine

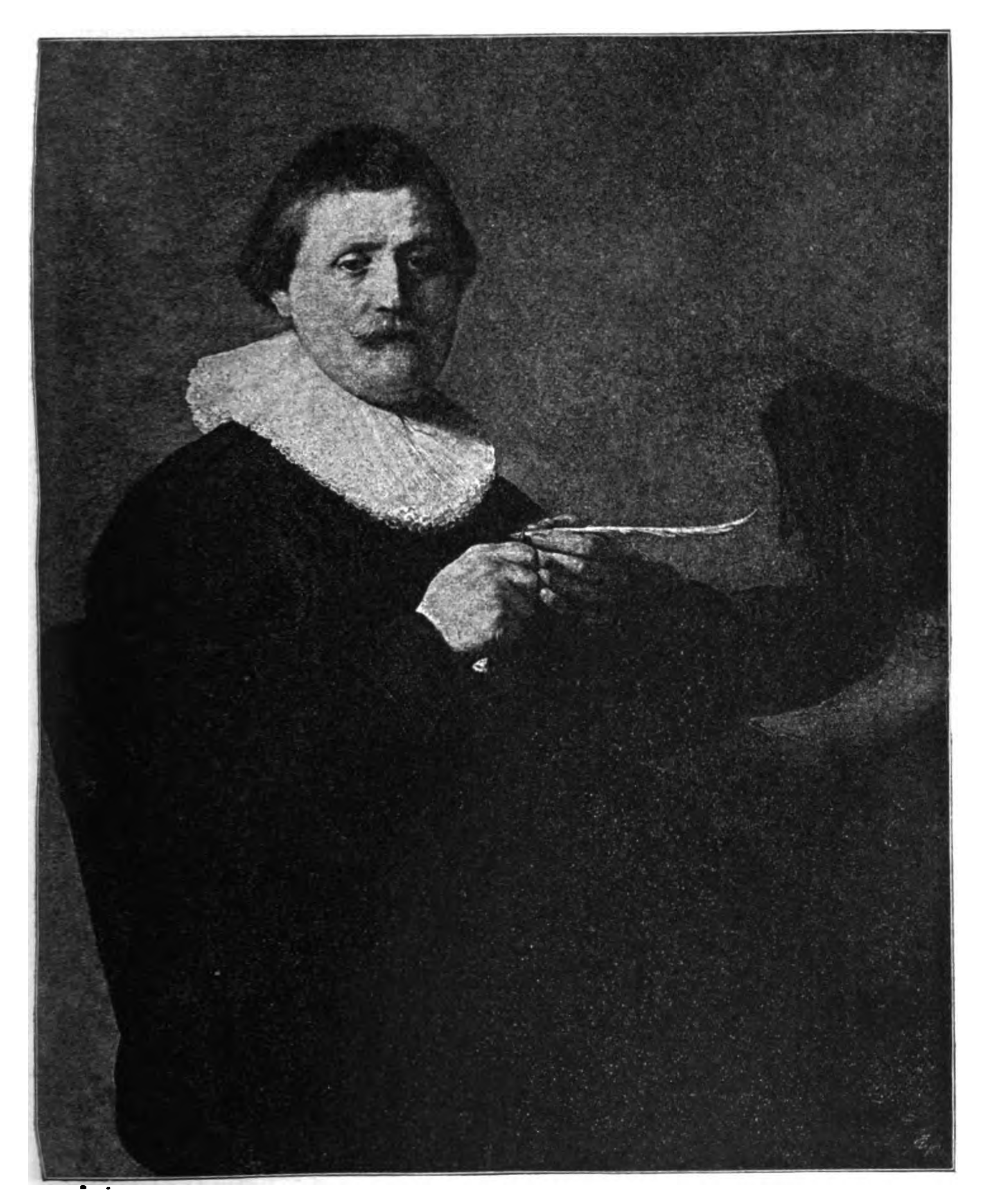


Abb. 161. Rembrandt: Der Federschneider. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Kassel.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 218.)

solche Höhe erreichte er darin, daß die meisten übrigen Radierer Rembrandt gegenüber in ihrer Technik schablonenhaft erscheinen. Er entwickelte die Technik jedesmal erst aus dem, was er zur Erscheinung bringen will. Damit ist schon ausgesprochen, daß sie im höchsten Grade wandlungsfähig, schmiegsam und von unendlichem Reichtum ist. Bei einer größeren Anzahl der ihm zugeschriebenen Radierungen sind die Ansichten der Kenner noch geteilt, ob sie wirklich von ihm und mit wie starker Hilfe von Schülern geschaffen worden sind.

Was das Stoffgebiet von Rembrandts Kunst anbetrifft, so bildet die Grundlage das Bildnis, das heißt die nach dem Leben genommene Charakterfigur, denn die bestellten Bildnisse, bei welchen er in der Wahl des Modells



Abb. 162. Rembrandt: Bildnis von Rembrandts späterer Gattin Saskia van Ulenburgh.
In der Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 218.)

nicht frei war, hat er nur gemalt, wenn er es zur Bestreitung seines Lebensunterhaltes nötig hatte. Die Zahl der bildnisartigen Einzelfiguren ist in seinem Werk außerordentlich groß. In erster Reihe stehen dabei seine Selbstbildnisse,

von denen es allein an Ölgemälden ungefähr fünfzig giebt. In dieser großen Zahl ist nicht etwa Eitelkeit zu erkennen, sondern eher das Gegenteil, um so mehr, als er nur bei den wenigsten von ihnen auf unmittelbare Ähnlichkeit ausging. Diese



Abb. 168. Rembrandt: Selbstbildnis Rembrandts mit seiner Gattin. Gemälde im Buckingham-Palast.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 219).

Bilder sind Studien. Bei dem Wert, den er in erster Linie auf das Malerische legte, war ihm jedes Modell recht, um daran seine Licht- und Farbenprobleme zu lösen. Daher nahm er mit Vorliebe das Zunächstliegende, das er immer zur Verfügung hatte: sich selbst. Auch Stellungsmotive und Gesichtsausdruck hat er an solchen Selbstbildnissen studiert. Mit Vorliebe hat er auch seine Gattin,

seine nächsten Verwandten und Freunde, Herren wie Damen, gemalt, weil er sie auffassen und phantasievoll kleiden konnte, wie er wollte. Dazu kommen die zahlreichen Bildnisse nach wahrscheinlich für ihre



Abb. 164. Rembrandt: Rembrandt und seine Frau. In der Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 220.)

Sitzungen bezahlten Modellen, meistens greise Männer und Frauen. Bei den erzählenden Darstellungen bevorzugte er, was die Bibel anbetrifft, wie Michelangelo, aber aus einem anderen Grunde, das Alte Testament. Er konnte dort mit Berechtigung seine Judenköpfe anbringen, ferner reiches orien=

talisches Gewand, da seine Zeit in naiver Weise die Juden der Bibel in die zeitgenössische Tracht des Orients kleidete. Auch entsprach der patriarchalische Ton des Alten Testaments dem im damaligen Holland, und Rembrandt war der Mann, gerade diesen vorzüglich zu treffen. Die Nachfrage nach Bildern neutestamentlichen Gegenstandes war gering, da es in dem kalvinistischen Holland keine eigentliche Kirchenmalerei gab. Einzeln kommen Gegenstände aus der Weltgeschichte und der Mythologie, auch Allegorien vor.



Abb. 165. Rembrandt: Sarah, die Tochter Raguels, ihren Bräutigam Tobias erwartend. Petersburg, Ermitage. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 220.)

Eine Zeit lang spielt die Landschaft eine große Rolle in seinen Gemälden und Radierungen.

Die, wie bereits angedeutet, alltägliche Auffassung mythologischer Vorgänge zeigt schon, daß Rembrandt, was das Gegenständliche anbelangt, nicht immer ganz sicher im Geschmack war. Er ist in seinen Motiven, oder in der Art, wie seine Gestalten ihren Empfindungen Ausdruck verleihen, manchmal gar zu trival. Die derbe Natürlichkeit mancher Gegenstände läßt sich mit überschäumender natürlicher Kraft entschuldigen. Andererseits hat er wie Dürer einen Hang zum Phantastischen, der zuweilen über das Ziel hinausschießt. Selbst im Technischen

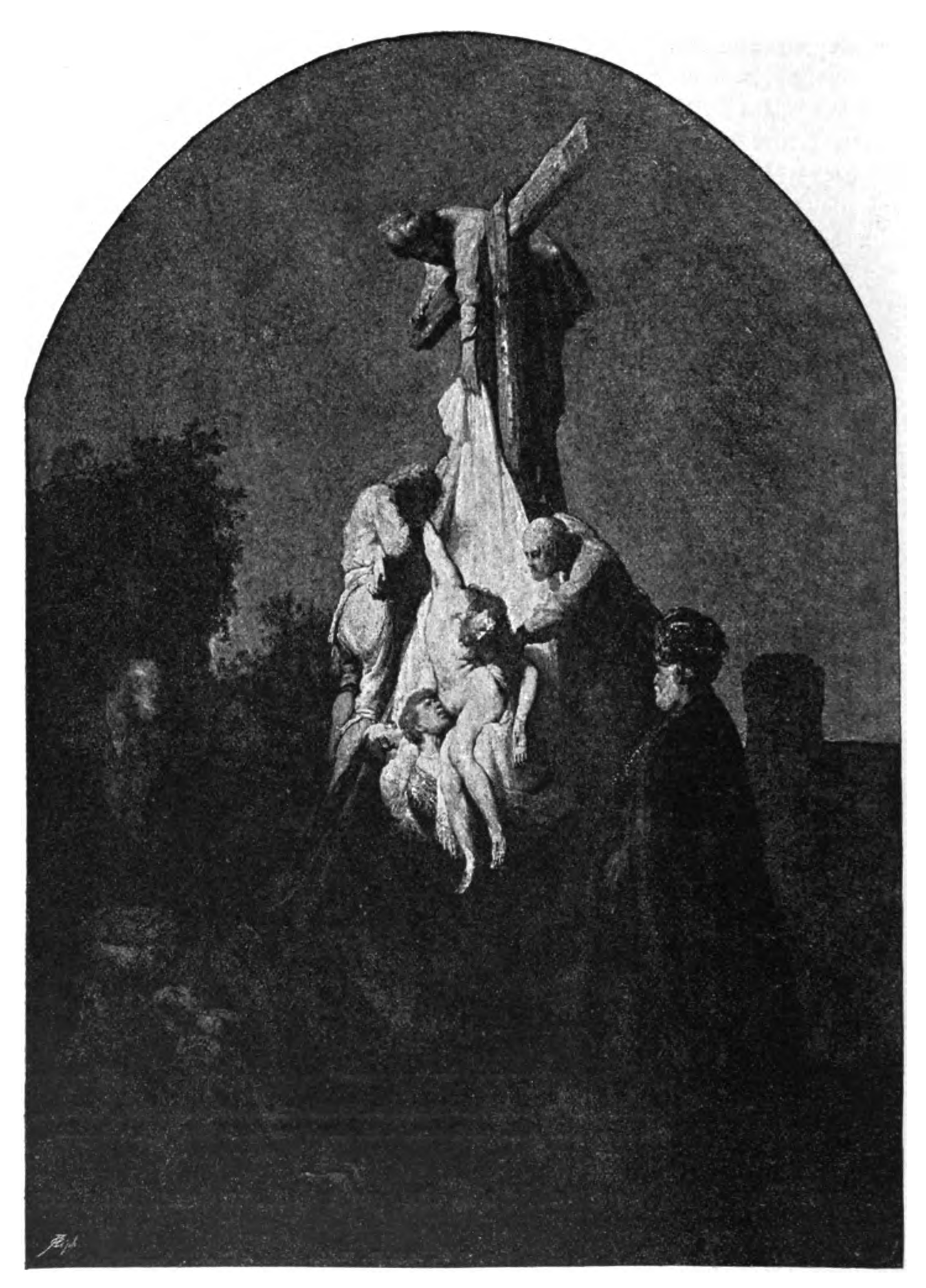


Abb. 166. Rembrandt: Die Kreuzabnahme, gemalt für den Statthalter Friedrich Heinrich, jetzt in der Alten Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 220.)

war er wenigstens bei der Malerei nicht immer ganz geschmackvoll, wie bei dem dicken Aufsetzen der Ölfarbe zur Erzielung größerer plastischer Wirkung. Auch die gar zu arge Vernachlässigung der Zeichnung in einigen Fällen wird man

Mangel an Geschmack nennen müssen. Dadurch, daß er namentlich in seiner späteren Zeit oft große Teile des Gemäldes oder der Radierung nur skizzenhaft anlegt und nicht ausführt, präzisiert er allerdings das künstlerische Problem, das er sich gestellt hat, stärker, aber auch da wird man ihn nicht immer ganz ge-



Abb. 167. Rembrandt: Der barmherzige Samariter. Radierung aus dem Jahre 1633. (Zu Seite 221.)

schmackvoll finden. Das alles wird aber immer wett gemacht nicht nur durch die hohe künstlerische Qualität seiner Werke, sondern auch durch die unverlierbare Gesundheit, welche aus seinem ganzen Schaffen spricht.

In seinen Hauptzielen bleibt Rembrandt sich während seines ganzen Lebens gleich. Seine Entwickelung hat aber doch mannigfache und starke Veränderungen aufzuweisen. In einigen Dingen schwankt er bei seinem Schaffen auf

und nieder, so namentlich darin, daß er in verschiedenen Perioden das Licht, welches das Helldunkel erzeugt, mehr oder weniger hell annimmt, daß er die Farben mehr oder weniger durch das Helldunkel abdämpfen läßt. Dann bilden seine Jugend und sein Alter in mancher Beziehung Gegensätze, welche der An-



Abb. 168. Rembrandt: Die Verkündigung bei den Hirten. Radierung aus dem Jahre 1634. (Zu Seite 223.)

fang und der Endpunkt seiner künstlerischen Entwickelung sind. In seinen jüngeren Jahren modelliert er seine Gestaltem möglichst plastisch durch sorgfältige Ausführung bis ins einzelne. In seiner späteren Zeit dagegen löst er immer mehr alles ins malerisch Breite auf und verändert, wie wir im einzelnen sehen werden, dementsprechend seinen Vortrag. In seinen jungen Jahren macht es ihm Mühe,

die Natur zu bewältigen, er hält sich möglichst eng, anfangs sogar ängstlich an das Modell. Allmählich lernt er immer mehr die Natur beherrschen, die künstlerischen Mittel in Malerei und Radierung frei handhaben. Etwa um das Jahr 1650 ist er darin bei der Vollendung angelangt. Nun schafft er frei aus seiner Künstlerseele heraus, durchtränkt die Gegenstände, die Gestalten, ihre Licht- und Farbenerscheinungen mit seiner persönlichen Empfindung, verkörpert in jedem Bild, in jeder Radierung neue malerische Aufgaben, welche er sich selbst gestellt hat, schafft eine Erscheinungswelt, welche ganz erdenwirklich ist, aber in malerischer Beziehung höher steht als die gewöhnliche Natur. Tiefschmerzliche Verluste haben den Meister je länger, desto häufiger getroffen. Seine heißgeliebte Gattin wurde ihm zu früh entrissen, was er nie verwunden hat. Ein Fremdling war er unter den gewöhnlichen Menschen immer gewesen, aber anfangs jubelte ihm doch ein ganzes Volk begeistert zu. Im späteren Verlauf seines Lebens jedoch nahm der Geschmack des Publikums eine Wendung, welche zu ganz anderen, geringeren Zielen führte. Nur noch ein kleiner Kreis von Verehrern blieb ihm treu, namentlich nachdem sein bürgerliches Ansehen unter seinem, durch seine Sammelleidenschaft verursachten Bankerott und unter den illegitimen Beziehungen zu seiner jungen, übrigens trefflichen Magd gelitten hatte. Diese schweren Schicksalsschläge durchschütterten seine Seele, reinigten sie aber auch, da er eine hohe, edle und gütige Natur war. Nun sah er die Welt wie aus der Entfernung, von einer hohen Warte aus, und es gelang ihm, seine Gebilde von allem Willkürlichen zu befreien, seine Subjektivität über alles unzulänglich Irdische zu erheben. Jetzt wußte er allen Menschen und Dingen anzufühlen, was von ewiger Wesenheit in ihnen lag und dieses zur Anschauung zu bringen.



Abb. 169. Rembrandt: Menasseh-ben-Israel. Radierung aus dem Jahre 1636. (Zu Seite 224.)

Rembrandt Harmensz van Rijn wurde am 15. Juli 1606 als Sohn eines wohlhabenden Müllers zu Leyden geboren. Den Namen van Rijn trug dieser, weil seine Mühle an dem Arm des Rheins lag, welcher die Stadt durchfließt. Rembrandt besuchte die lateinische Schule und wurde, als sich seine künstlerische Begabung gezeigt hatte, 1620 zu Jacob



Abb. 170. Rembrandt: Rückkehr des verlorenen Sohnes. Radierung aus dem Jahre 1636. (Zu Seite 224.)

van Swanenburgh in die Lehre gegeben. Während der drei Jahre, welche er in der Werkstatt dieses Malers arbeitete, hörte er als immatrikulierter Student gleichzeitig Vorlesungen an der Universität. Dann besuchte er noch ein halbes Jahr lang in Amsterdam die Werkstatt von Pieter Lastmann und kehrte 1623 nach Leyden zurück. Diese beiden Lehrer Rembrandts waren Künstler von derselben Richtung, nur daß der letztere begabter und kräftiger war.

In wie weit die Werke Elsheimers auf Rembrandt direkt von Einfluß gewesen sind, läßt sich schwer feststellen. In der Hauptsache wird er den Einfluß wohl aus zweiter Hand durch die anderen vorhin genannten von Elsheimer angeregten Künstler empfangen haben. Allen jenen Künstlern ist er darin überlegen, daß er das innere Wesen von Elsheimers Kunst viel besser verstand und erfaßte, daß er sich die schlichte, reinmenschliche Auffassung desselben aneignete, daß er in feinfühliger und richtiger Art von Elsheimers Kompositionsweise, namentlich, was das Verhältnis der Figuren zu dem umgebenden Raum und den Rhythmus der Gruppierung anbelangt, lernte, daß er aus der künstlerischen Lichtführung und der tiefen leuchtenden Farbe Elsheimers sein unvergleichlich malerisches und machtvolles Helldunkel und seine tief darunter glühende Farbe entwickelte. Nicht nur bewährte Rembrandt hierbei sein Genie dadurch, daß er über die Köpfe der Vermittler weg deren Vorbild besser verstand als sie selber, sondern er verdankte auch trotz Elsheimer und seiner Lehrer das Beste sich selbst. Sobald er seine Lernzeit hinter sich hatte, hielt er sich nur noch an die Natur. Als Modelle für Zeichnungen, Ölstudien und Radierungen gebrauchte er in erster Linie sich selbst und seine würdige Mutter, die er mit zärtlicher Liebe auch später noch häufig dargestellt hat, ferner alte Männer. Aus Studien nach einem Modell der letztgenannten Art ist das früheste seiner erhaltenen und bekannten Gemälde entstanden, der Apostel Paulus im Gefängnis vom Jahre 1627 in der Galerie zu Stuttgart. Dieses wie der im gleichen Jahre entstandene Geldwechsler im Berliner Museum zeigen, daß ihm die Beherrschung der Technik noch Schwierigkeiten machte, wenn auch jenes Bild mit dem Lichteinfall durch das Fenster und der kräftigen seelischen Charakteristik schon ganz seine Eigenart zeigt, und das Berliner Gemälde, ein Nachtstück mit Kerzenlicht, das Vorbild für eine ganze Gattung bei Dou, Schalken und anderen geworden ist. Bereits im folgenden Jahre aber, 1628, hatte er weit größere Sicherheit erlangt, wie aus der „Gefangennahme Simsons“ im Berliner Schlosse zu ersehen ist, und auf noch höherer Stufe technischen Könnens stehen seine frühesten Radierungen, zwei Bildnisse seiner Mutter (Abb. 154), welche demselben Jahre angehören. Seine übrigen frühen Radierungen, namentlich seine Bettlergestalten (Abb. 155) von 1630—1632, beweisen, daß er sich, wie Albrecht Dürer in seinen

Anfängen, zunächst an das ihn umgebende alltägliche Leben wandte. Was ihn an diesen Gestalten anzog, war das ungemein Charakteristische ihrer Erscheinung und das Malerische ihrer zerlumpten Kleidung, aber auch wie bei allen seinen Schöpfungen das individuell Menschliche und das typische Bild, hier von Verwahrlosung und Verkümmerung. Er hat die Bettler mit schlichter Objektivität, aber auch mit viel Herz für ihr Elend geschildert. In den radierten Selbstbildnissen (Abb. 156) sah er es weniger auf unmittelbare Ähnlichkeit ab, als daß er daran Lichtwirkungen und physiognomischen Ausdruck studierte. Lachen, Entsetzen und Zorn hat er darin wiedergegeben. Wie farbige Wirkungen er in dieser Technik bereits 1631 erreichte, zeigt die Halbfigur in weitem Mantel mit breitkrempigem Hut. Auch der Mann mit der dicken Pelzmütze von demselben Jahre scheint er selbst zu sein. Ein äußerst sympathisches, auf Ähnlichkeit ausgehendes Selbstbildnis ist der kleine Kopf, zubenannt mit den drei Bartspitzen (Abb. 157). Er wirkt besonders erfreulich durch die frische Zuversicht, die sich darin ausspricht. Die letztgenannten drei Blätter, sowie die beiden Halbfiguren seiner Mutter von 1631 zeigen schon den Übergang von seiner frühen zeichnerischen zur malerischen Vortragsweise. Bei der ersteren kam es ihm vor allem darauf an, mit möglichst wenigen Strichen seinen künstlerischen Gedanken und Empfindungen Ausdruck zu verleihen, im ersten Feuer, das, was er gesehen hatte, niederzuschreiben. Dann aber fing er an mit der Radiernadel zu malen, wobei er allmählich immer größere Fortschritte machte. Im Anfang der dreißiger Jahr wandte er sich in seinen Radierungen auch der Darstellung des nackten weiblichen Körpers zu und schuf als Hauptstück eine badende Diana, bei welcher die Aktstudie der eigentliche Zweck ist. Schon hier verrät sich die ganze Schärfe seiner Beobachtungsgabe sowohl für das organische Gefüge als auch für alle Einzelheiten in der äußeren Erscheinung des menschlichen Körpers. Die feinsten Schwankungen der Haut über Muskeln, Fett und anderem Gewebe sind verfolgt und malerisch erfaßt. Eine bildmäßige Wirkung strebte er in seinen Radierungen zuerst in drei kleinen Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi und in dem Rattengiftverkäufer (Abb. 158) (letzterer von 1632) an, ohne darin noch sonderlich glücklich zu sein.

Unter den Gemälden der Leydener Frühzeit finden wir Selbstbildnisse im Haag, in Kassel, Gotha, Nürnberg, Bildnisse seiner Mutter in Windsor, Wiltonhouse und Oldenburg (1631), Greisenköpfe in verschiedenen Galerien. Bilder in Petersburg, Turin, Stockholm und in der Sammlung Edouard André zu Paris zeigen, daß er diese Greisenstudien auch nach dem Stuttgarter Bilde von 1627 noch eine Zeit lang für Gemälde verwertete. Am feinsten und am meisten von Poesie durchhaucht sind die beiden kleinen Bilder von 1633 im Louvre. Auch in den ersten Amsterdamer Jahren kommen Greisenköpfe noch mehrfach vor (1632: Oldenburg, Kassel; 1633: München; 1635: Chatsworth). Die Halbfigur eines schreibenden Herrn in Peters-



Abb. 171. Rembrandt: Die Kuchenbäckerin. Radierung aus dem Jahre 1635. (Zu Seite 224.)



Abb. 172. Rembrandt: Der Engel verläßt Tobias. Gemälde aus dem Jahre 1637 im Nationalmuseum des Louvre. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 224.)

burg von 1631 sowie das Kniestück eines älteren Herrn bei Mr. Adrian Hope in London sind schon sehr lebensvolle Bildnisse. — Bei seinem ersten Bild mit mehreren lebensgroßen ganzen Figuren, der heiligen Familie von 1631 in München, haftet er noch zu sehr am Modell, weit freier sind die Figuren in der kleinen „Darstellung im Tempel" (1631, Haag), bei welcher auch die Lichtwirkung mit den hellbeleuchteten Hauptfiguren und dem magischen Halbdunkel des Tempelraumes bedeutend ist. Bei der Münchener heiligen Familie (Abb. 159) ist vorzüglich die Beobachtung des Kindes, das sich sattgetrunken hat und nun

eingeschlafen ist. Das Thema der säugenden Madonna hat er liebevoll und schlicht ungefähr gleichzeitig auch in einer Radierung behandelt.

Zu Ende des Jahres 1631 siedelte Rembrandt für den Rest seines Lebens nach **Amsterdam** über. Das glückliche Zusammenwirken von Radierung und Malerei blieb für



Abb. 173. Rembrandt: Selbstbildnis Rembrandts, gemalt 1637. Im Museum des Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 225.)

das **nächste Lustrum**, das als erste Periode seiner Amsterdamer Thätigkeit zu betrachten ist, bestehen, aber entsprechend der aufsteigenden Entwickelung des Meisters trat die Malerei mehr in die führende Rolle. Während der ersten Jahre galt es für Rembrandt sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen, und so warf er sich auf die **Bildnismalerei**. Auf diesem Felde fand er in Amsterdam, wie wir gesehen haben, schon eine lange Tradition und eine lebhafte Thätigkeit vor. Der bedeutendste Meister, Thomas de Keyser, blieb auch nicht ohne Einfluß

auf ihn. Rembrandt mußte, um seine Auftraggeber zu befriedigen, seine künstlerische Phantasie zähmen und nach Art jenes die Personen in ruhig gleichmäßigem Lichte darstellen, die Bilder sorgfältig ausführen. An Geist und Feinheit der innern und äußern Auffassung, an Vielgestaltigkeit der Mittel ließ er Thomas de Keyser bald weit hinter sich zurück. Gleich im

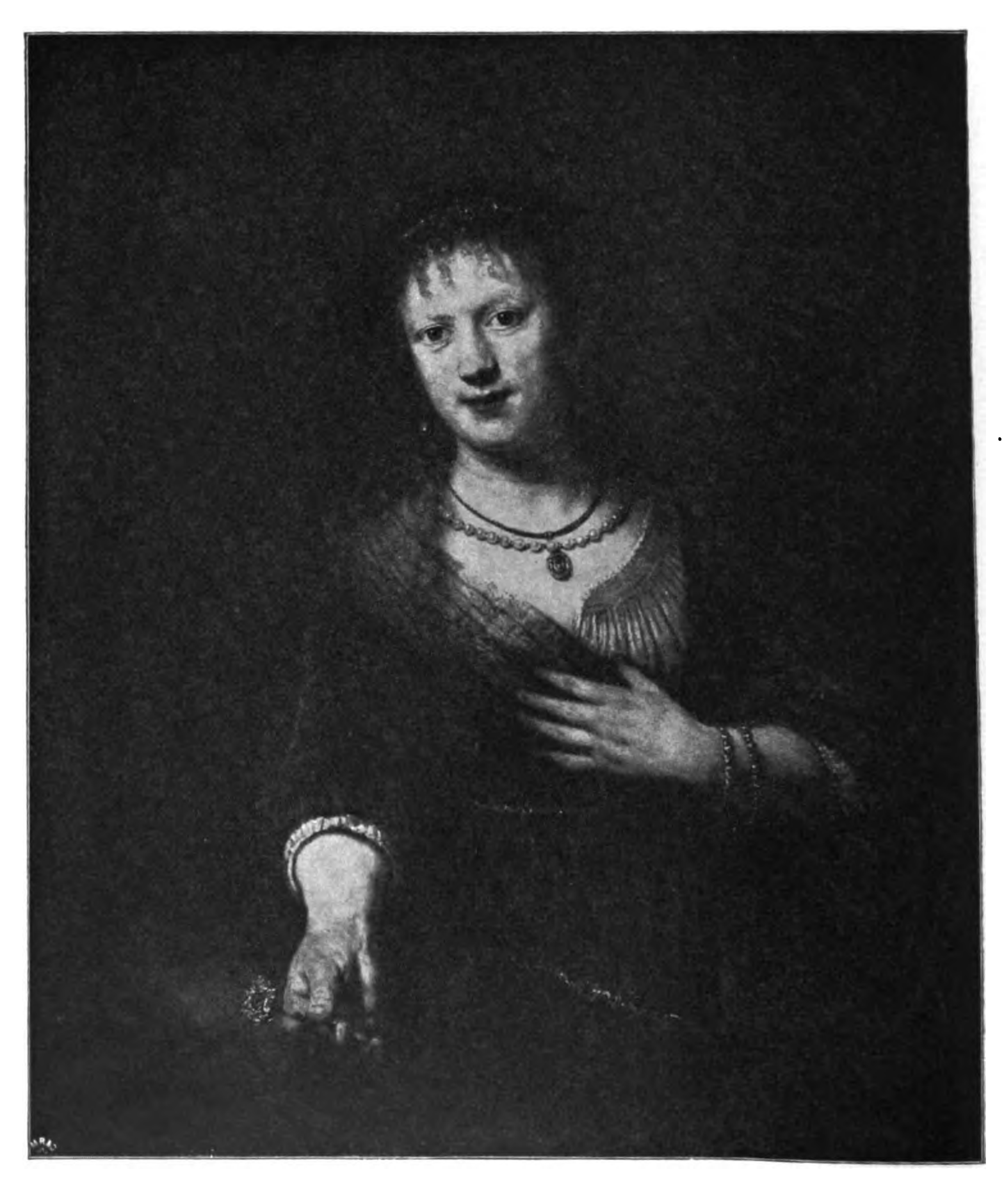


Abb. 174. Rembrandt: Rembrandts Gattin Saskia, gemalt um 1640. In der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 226.)

ersten Jahre (1632) malte er das Hauptwerk dieser Epoche, die anatomische Vorlesung des Dr. Tulp im Mauritshuis, das ihn sofort zum gesuchtesten Bildnismaler von Amsterdam machte (Abb. 160). Der alten Aufgabe des Doelenstückes ist hier eine ganz neue Seite abgewonnen. Der lehrende Arzt sitzt, als einziger mit dem Hut auf dem Kopf, vor einer auf dem Seziertisch liegenden männlichen Leiche, und demonstriert an den bloßgelegten Sehnen des linken Unterarmes, während die sieben Hörer, die ebenfalls als schon fertige Ärzte zu denken sind, sich mehr

oder weniger **eifrig** hörend und sehend um das Objekt der Vorlesung drängen. So ist ein dramatisches **Moment** hineingetragen und eine Bildwirkung erzielt. Auf die Mittelgruppe fällt helles, **warmgoldiges** Sonnenlicht, während die übrigen und der Raum in Halbdunkel gehüllt



Abb. 175. Rembrandt: Angeblich Rembrandts Rahmenmacher.
Nach dem Gemälde von 1640 geschabt von J. Dixon. (Zu Seite 226.)

sind. Der Aufbau der Gruppe ist außerordentlich glücklich, wirkt natürlich und zufällig und ist doch mit dem gesondert sitzenden Professor und dem Gipfelpunkt in dem Kopf eines weiter zurückstehenden jungen Mannes fein abgewogen. Jeder Kopf kommt voll zu seinem Rechte und giebt in sorgfältiger Modellierung und Ausführung ein erschöpfendes Bild der betreffenden

Persönlichkeit. Das letztere läßt sich auch von Rembrandts Einzelbildnissen desselben Jahres sagen, dem feinvertriebenen Selbstbildnis in Dulwich College, dem Bildnis seiner Schwester in der Brera, der Dame im Profil in Stockholm, welche wahrscheinlich seine nachmalige Gattin darstellt, Bildnisse von jungen Männern in Braunschweig, Gotha, einer jungen Dame in der Akademie zu Wien und anderen.

Diesem Jahre scheint auch das an ruhiger Beobachtung besonders ausgezeichnete Bildnis eines Herrn, der eine Feder schneidet (sog. Schreibmeister Coppenol), in Kassel (Abb. 161) anzugehören. 1633 malte er unter anderen sich selbst als Studienkopf mit auf der einen Hälfte beschattetem Gesicht (Louvre)', ferner ein entzückendes Bild von seiner schelmisch lächelnden und blickenden Braut Saskia in blauem Kleid und rotem Hut in Dresden (Abb. 162), das Bildnis des Willem Burggraef in Dresden und ein entsprechendes weibliches Bildnis in Frankfurt, das

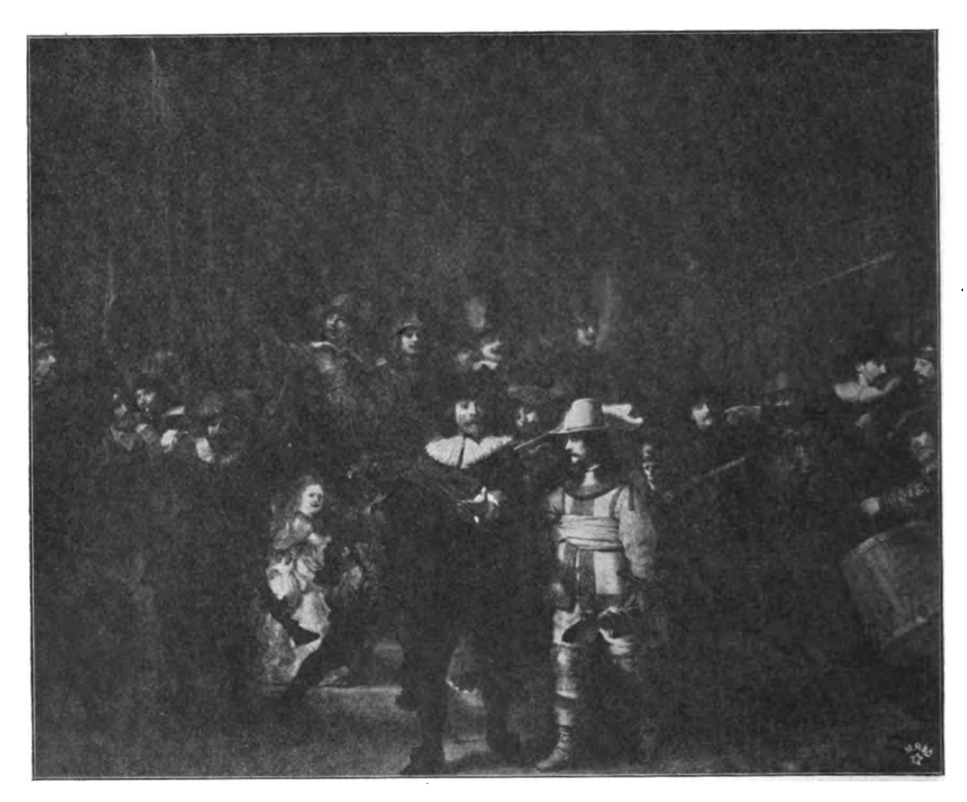


Abb. 176. Rembrandt: Auszug der Schützen unter Führung des Hauptmanns Frans Banning Cocq. Amsterdam, Reichsmuseum. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 226.)

Doppelbildnis eines Schiffsbaumeisters und seiner Frau oder Magd im Buckinghampalast, das in der Anordnung des von einer Zeichnung auffehenden Mannes und der ihm einen Brief überreichenden Frau etwas zu absichtlich ist. Ob die gegen 1635 gemalte früher in der Sammlung San Donato befindliche Halbfigur eines jungen Mannes, der sich eine Rüstung anlegt, ein idealisiertes Selbstbildnis sein soll, ist zweifelhaft.

1634 vermählte sich Rembrandt mit einem vermögenden und anmutigen Mädchen aus guter friesischer Familie, Saskia van Ulenburgh. Von nun an werden die bestellten Bildnisse seltener, da er es nicht mehr nötig hatte so sehr auf Broterwerb zu sehen und seine Neigung ihn mehr zu anderen freieren Aufgaben trieb. Bestellte Bildnisse von 1634 sind noch die von Martin Daey und seiner Gattin in ganzer Figur bei Gustave Rothschild in Paris, frisch und sicher mit festem Vortrag gemalt und vornehm gehalten; das Brustbild einer dreiundachtzigjährigen Dame mit energischem Kopf in der Nationalgalerie zu London mit fetter Farbe und breiten Pinselstrichen meisterhaft gemalt. Sich selbst malte er in demselben Jahre

in verschiedenen Phantasietrachten (unter anderem Berlin, Kassel, Louvre; in dieses Jahr gehört wohl auch das Selbstbildnis mit eiserner Halsberge und rotem Federbarett im Haag), seine Braut im Profil als Halbfigur mit reichem Mantel und Hut in Kassel, und in farbenreichen Trachten in freierer Auffassung als „Judenbraut" und „Königin Artemisia" in Petersburg



Abb. 177. Rembrandt: Der Tod der Maria. Radierung aus dem Jahre 1639. (Zu Seite 227.)

und Madrid. (Zu den anmutigsten Darstellungen der Saskia gehört die Silberstiftzeichnung in Berlin mit dem von der Hand des Meisters selbst stammenden aber trotzdem unrichtigen Datum seiner Eheschließung.) Zweimal hat er sich mit Saskia zusammen auf einem Bilde dargestellt. Auf dem Gemälde im Buckinghampalast (Abb. 163) betrachtet sie sich im Spiegel, wie ihr eine ins Ohr gehängte Perle steht, während er ihr eine Perlenschnur reicht. Beide sind reich gekleidet. Mehr auf unmittelbare Bildnisähnlichkeit geht das von Lebensfreude über-

strömende Bild der Dresdener Galerie aus, welches ihn und seine junge Frau beim Frühstück (Abb. 164) darstellt. Er ist als Krieger gekleidet, sie sitzt auf seinem Knie und beide blicken sich nach dem Beschauer um, wobei er lachend das Glas erhebt. Die Malweise ist in diesem farbenglühenden Gemälde so viel breiter und flüssiger, das Licht so viel goldiger geworden, daß wir hier an einem Wendepunkt im künstlerischen Schaffen des Meisters stehen. Allein hat er sich 1635 auf Bildern in London und in der Galerie Liechtenstein dargestellt. Auf Bestellung gemalte Bildnisse von 1635 und 1636 können wir nur wenige nachweisen, das beste unter ihnen stellt eine alte Frau im Lehnstuhl dar und befindet sich in der Sammlung Wallace zu London.

In den erzählenden Bildern des ersten Amsterdamer Lustrums schlägt Rembrandt einen Ton dramatischer Bewegung und Leidenschaft an, der ihm im allgemeinen fern lag, den er aber damals vielleicht unter dem Eindruck der Kunst des Rubens für nötig erachtete, um sich zu der Stellung eines Künstlers ersten Ranges emporzuschwingen, und in welchem er sich ebenfalls in voller Meisterschaft zeigte. Als Gegenstände aus dem Alten Testament wählte er Simson, der seinen Schwiegervater bedroht (Berlin), das Opfer Isaaks (Petersburg 1635) und die Blendung Simsons, die er 1636 in einem grausigen aber großartigen Bild beim Grafen Schönborn in Wien behandelte. Eine besondere Stellung nimmt das herrliche, 1636 gemalte Bild der Ermitage in Petersburg ein, welches fälschlich Danae genannt wird, aber wahrscheinlich Sarah, die Tochter Raguels, darstellt, wie sie auf dem Brautbett ihren Bräutigam Tobias erwartet (Abb. 165). Das nackte, in herrliches goldiges Licht getauchte und dadurch poetisch verklärte Weib ruht, lebensgroß, auf einem prächtigen Lager und lugt hinter grünen Vorhängen, die eine alte Dienerin öffnet, sehnsüchtig nach ihrem Liebsten aus. Die Figur ist wohl auch im Körper Bildnis seiner Gattin. Nach dem Neuen Testament malte er ca. 1632 den barmherzigen Samariter (Sammlung Wallace, London), 1633 das Schifflein Petri (Thomas Hope, London), 1634 den ungläubigen Thomas (Petersburg). Die erzählenden Hauptbilder dieser Zeit sind jedoch die fünf Darstellungen mittlerer Größe aus dem Leiden Christi in der Pinakothek zu München, welche Rembrandt in den Jahren 1633—1639 für den Prinzen Friedrich Heinrich malte. Das Geschehen ist, wenigstens in einigen dieser Bilder, von einer Größe und Kraft, welche hinter der des Rubens nicht zurücksteht. An religiösem Ernst und an Gemütstiefe aber hat er den vlämischen Meister in den besten weit übertroffen. Dazu kommt der Reichtum des Helldunkels. Bei der Aufrichtung des Kreuzes hat er die augenblicklich schräge Lage des Kreuzes und das helle Licht auf dem Christuskörper von Rubens herübergenommen, ist aber im übrigen völlig selbständig. Bei der Kreuzabnahme (Abb. 166) ist das Zusammenfallen des leblosen Körpers wahrhaft ergreifend. Die Sorgfalt der bei der Abnahme beschäftigten Männer, die Ohnmacht der lang auf dem Erdboden liegenden Maria, die rührende Klage zweier Greise stehen in wirkungsvollem Gegensatz zu der stumpfen Gleichgültigkeit eines zuschauenden schmerbäuchigen Türken. Bei der Grablegung ist die Komposition der zahlreichen Figuren hochbedeutend, die Anordnung in einer Felsgrotte in Bezug auf die Lichtwirkungen sehr glücklich, die seelische Teilnahme der Versammelten wieder ergreifend. Von der Kreuzabnahme giebt es eine 1634 gemalte große Wiederholung in Petersburg; unter den mehrfachen Schulwiederholungen der Grablegung ist die in Dresden befindliche 1653 von dem Meister selbst übermalt.

In den dreißiger Jahren wendete sich Rembrandt in seinen Gemälden auch der antiken Mythologie zu. Seine Auffassung derartiger Gegenstände veranschaulicht am besten die Entführung des Ganymed in Dresden vom Jahre 1635, welche als Raub eines derben holländischen Knaben durch einen Adler



Abb. 178. Rembrandt: Die Strohhütte mit dem großen Baume. Radierung.
(Zu Seite 227.)

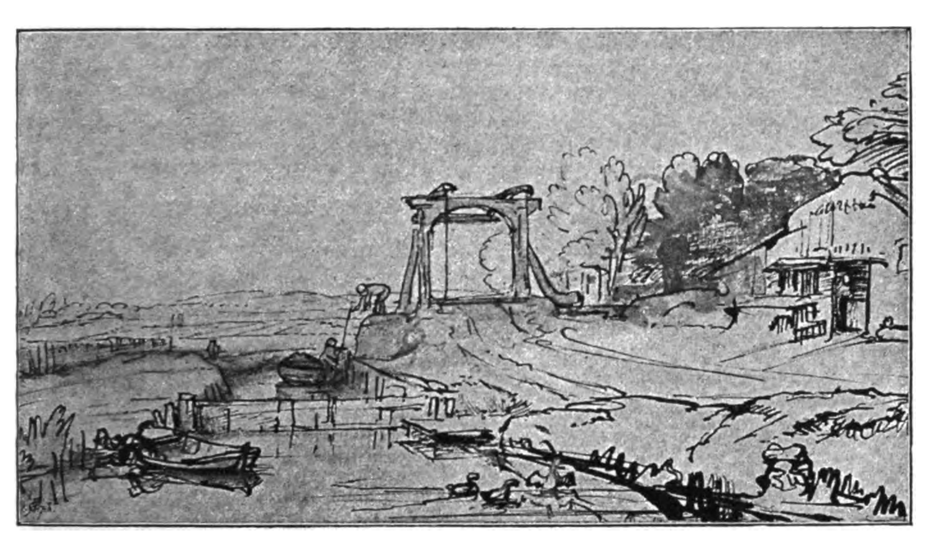


Abb. 179. Rembrandt: Landschaft mit Kanal und Zugbrücke. Handzeichnung in der Albertina zu Wien. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 227.)

gegeben ist. Der Vogel hat das Kind bei den aus Hemd und Überwurf bestehenden Kleidern, die sich ganz in die Höhe gestreift haben, gefaßt, und die Angst befördert die natürlichen körperlichen Funktionen des Knaben. Eine andere Raubszene ist das kleine, etwa 1632 gemalte, ziemlich glatte und in der Farbe kühle Bild mit der Entführung der Proserpina in Berlin. 1635 schuf er das jetzt im Besitz des Fürsten Salm-Salm auf Schloß Anholt befindliche, namentlich in der Landschaft farbenglühende Gemälde, welches Diana mit Aktäon und der Bestrafung der Kallisto darstellt. Was für die heutige Zeit auf diesen Bildern komisch wirkt, ist die platt natürliche Auffassung nach spießbürgerlichen Modellen aus der eigenen Zeit und dem eigenen Lande und der teilweise phantastische Aufputz ihrer Tracht und Umgebung mit Ausstattungsstücken aus dem Orient.

Daß mit der Übersiedelung nach Amsterdam die Malerei in die erste Reihe getreten war, merkt man auch auf dem Gebiet der Radierung. Die Radierungen verlieren den Charakter von Studien, den sie bisher gehabt hatten, sei es von Studien in physiognomischem Ausdruck oder im Wechsel von Hell und Dunkel, und gehen auf bildmäßige Wirkung aus. Zwei große Radierungen, der barmherzige Samariter von 1632/33 (Abb. 167) und die Kreuz-

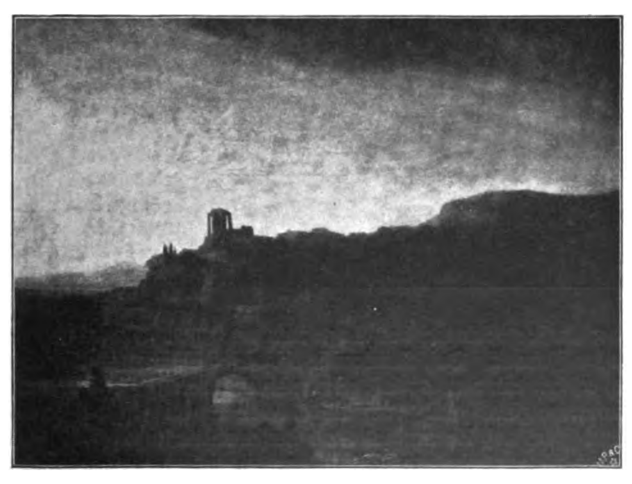


Abb. 180. Rembrandt: Die große Landschaft mit den Ruinen auf dem Berge. Kassel, Kgl. Gemäldegalerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 228.)

abnahme von 1633, reproduzieren ziemlich genau seine beiden Gemälde in der Sammlung Wallace und in München. Erstere, nicht ganz eigenhändig, ist namentlich durch die seelische Charakteristik der Hauptfiguren bedeutend, letztere bleibt an Schlichtheit der seelischen Empfindung hinter dem Gemälde zurück und ist wohl zum größten Teil Gehilfenarbeit, nachdem eine erste Platte, von der ebenfalls Abdrücke existieren, bei der Ätzung verdorben war. Das gewollt Dramatische, welches einige seiner Gemälde aus dieser Zeit enthalten, findet sich auch in der

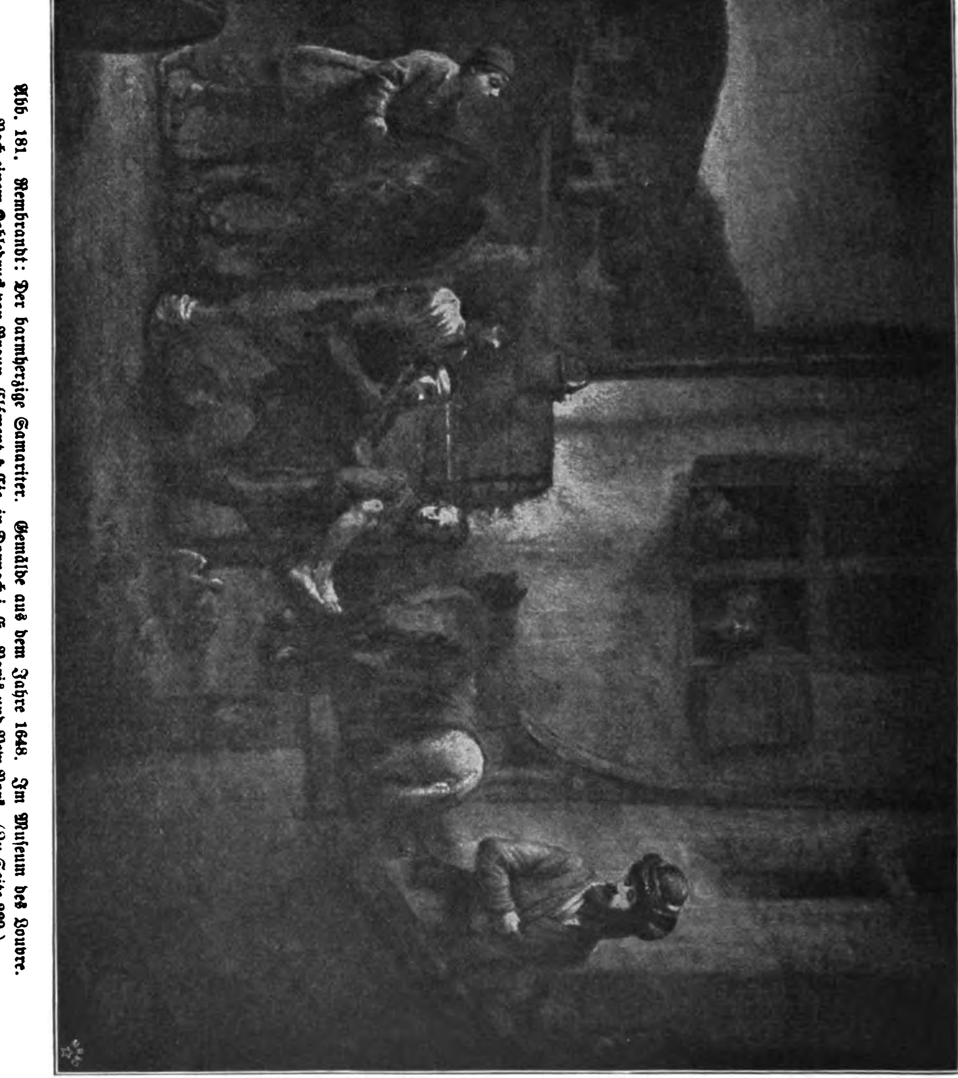


Abb. 181. Rembrandt: Der barmherzige Samariter. Gemälde aus dem Jahre 1648. Im Museum des Louvre. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 229.)

Radierung mit der Auferweckung des Lazarus von 1633. Hier entspricht das dramatische Element dem großen Format. Daß Rembrandt bei dieser Arbeit noch unsicher war und vielfach gebessert hat, ersehen wir daraus, daß zehn untereinander sehr verschiedene Plattenzustände in Abdrücken vorhanden sind. Mag auch die Gebärde Christi ein wenig an Pose erinnern, mag es zu äußerlich sein, daß die um das Grab Versammelten nur dem Gefühl des Staunens und nicht tieferer seelischer Teilnahme Ausdruck geben, mögen Vorhänge und Türkenwaffen über dem Felsengrabe zu sehr an das Theater erinnern, als Wandschmuck wird dieses Blatt mit seiner großartigen Komposition und seiner energischen Bewegung, seinem dramatischen

Gegensatz zwischen Licht und Schatten niemals der Wirkung entbehren, und das Erwachen des Lazarus als das schwere Erwachen und das mühselige Sichaufrichten eines Schwerkranken wird immer ein Wunder an Beobachtung bleiben. Auch andere Blätter desselben Jahres wie der blutige Rock Josephs und die Fortuna zeigen die Vorliebe für lebhafte Bewegung, welche sich dann durch die in der Bewegung äußerst wuchtige Austreibung aus dem

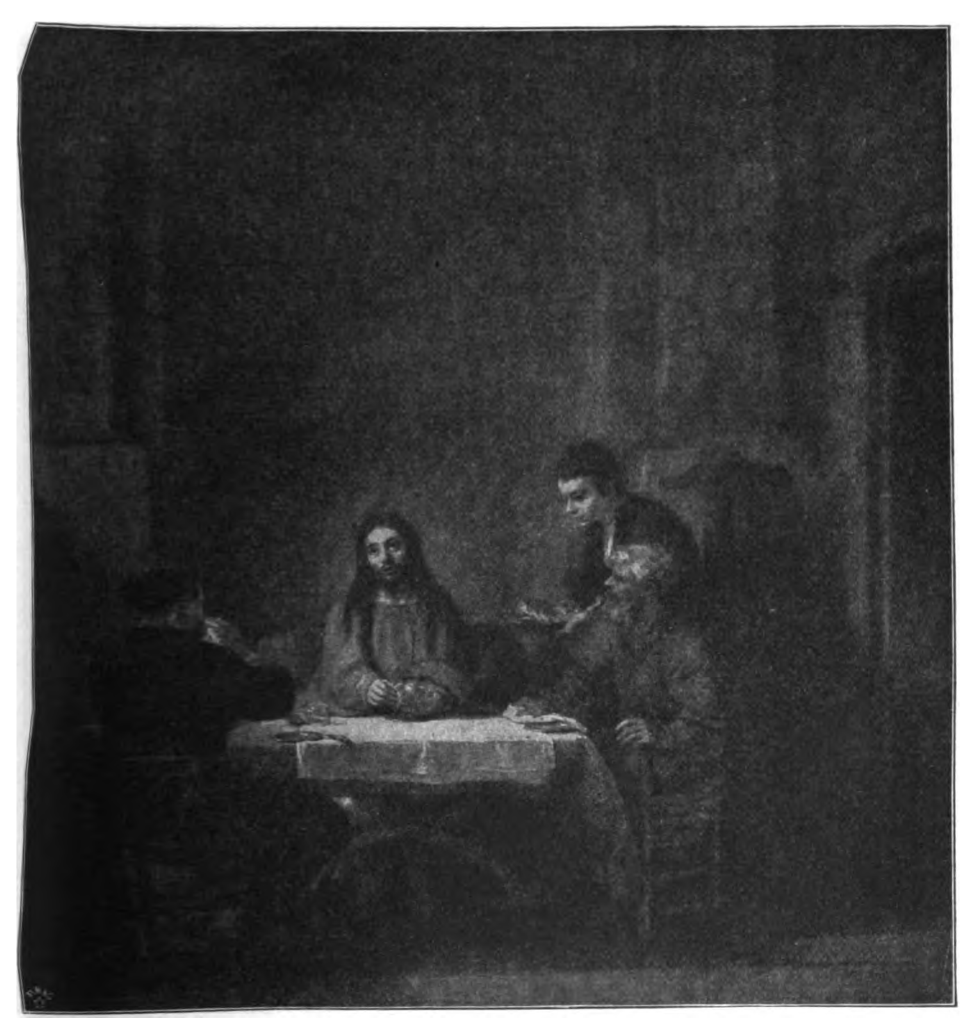


Abb. 182. Rembrandt: Die Jünger zu Emmaus. Gemälde aus dem Jahre 1648. Im Museum des Louvre. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 229.)

Tempel von 1635 und das große, nur im Entwurf von Rembrandt selbst herrührende Ecce Homo von 1636 fortpflanzt.

Mit der Verkündung an die Hirten vom Jahre 1634 schuf Rembrandt ein vollständiges Gemälde (Abb. 168). Hier ist wie in den gleichzeitigen Passionsszenen der Münchener Pinakothek der Gegensatz zwischen hellem Licht und tiefem Dunkel und das, das ganze Bild erfüllende Helldunkel zur Hauptgrundlage gemacht und hier in organischer Verbindung mit dem Gegenstande, denn dadurch wird der geheimnisvolle Schauer, welchen diese Vision erwecken muß, in dem Betrachter hervorgerufen. Die tiefe Poesie, von welcher diese Radierung durchdrungen ist, trägt dazu bei, sie zu einem der größten Meisterwerke des Künstlers zu erheben.

Die übrigen Radierungen jenes Lustrums sind: Selbstbildnisse, wie die von 1633 mit der Schärpe, die von 1634 mit dem flammenden Schwerte, oder sie stellen seine Frau dar, wie die liebevoll durchgeführte Radierung von 1633, oder ihn mit seiner Frau zusammen, wie das Blatt von 1636. Ferner schuf er vorzügliche Bildnisse wie den Prediger Silvius und den Jan Uytenbogaerd von 1634, den portugiesischen Juden Manasseh-Ben-Israel von 1636 (Abb. 169). Bei der sogenannten großen Judenbraut von 1635 schildert er eine phantastische Tracht. In einigen Blättern mit mehreren Köpfen von 1636/37 versucht er eine mehr stecherische Behandlung mit durchkreuzten gleichmäßigen Strichlagen. — Kaum als Darstellung aus dem Alten Testament, sondern mehr als Sittenbild ist die Radierung zu rechnen, auf welcher höchst drastisch dargestellt ist, wie Joseph sich von Potiphars Frau losreißt. — Aus dem Neuen Testament wählte Rembrandt zu kleineren Radierungen Christus und die Samariterin am Brunnen vor einer Ruine (1634), Christus in Emmaus (1634), die Austreibung der Händler aus dem Tempel (1635), die Rückkehr des verlorenen Sohnes (Abb. 170) mit der ergreifenden Versöhnung zwischen Vater und Sohn (1636). Der Charlatan und die Kuchenbäckerin (Abb. 171) von 1635 gehören dem Gebiet des Genre an; die Kuchenbäckerin ist ein Wunder an Sicherheit, abwechselnd ausführender und andeutender Behandlung und schlichter, natürlicher Auffassung. — —

Schon in einzelnen Bildern der Münchener Passionsfolge, in dem Selbstbildnis mit seiner jungen Gattin beim Frühstück und in dem Petersburger Gemälde mit der nackten Frauengestalt hatte sich Rembrandt einer breiteren, machtvolleren Malweise mit reicherer malerischer Fülle zugewendet. Auf diesem Wege schreitet er in dem nächsten Lustrum beständig fort, indem er sich dabei immer mehr abklärt. Er verzichtet auf stürmische Dramatik, die seinem Wesen doch nicht entsprach, sondern wählt einfache, äußerlich wenig bewegte Vorgänge und vertieft sie ins Innere; er baut seine Bilder immer mehr auf wenige große Wirkungen auf, denen sich der ganze, immer steigende Reichtum der malerischen Erscheinung im einzelnen unterordnen muß; der seinem Helldunkel zu Grunde liegende Ton, der in den ersten Amsterdamer Jahren noch kühl und grünlichgrau zu sein pflegte, wird immer goldiger, die Verschmelzung der Grenzen zwischen Licht und Schatten werden immer zarter. Die Führung haben jetzt nicht mehr wie im vorigen Lustrum die Bildnisse, sondern die erzählenden Bilder, in welchen Rembrandt seine Kunst mächtiger entfalten kann, und die er seelisch immer mehr vertieft. Zu Ende dieses Zeitraumes erhebt er ein vielfiguriges Bildnisstück zu einem wahren Geschichtsbilde.


Abb. 188. Rembrandt: Jan Asselyn, Maler. Radierung. (Zu Seite 232.)

Dem Alten Testament gehören die bedeutendsten Gemälde dieser Reihe gegenständlich an. In dem Gemälde von 1637 im Louvre, welches darstellt, wie der Engel den Tobias verläßt (Abb. 172), offenbart sich zum erstenmal die Fähigkeit Rembrandts, das Wunder zu versinnlichen in ihrer ganzen Größe. Schon rein äußerlich ist das Fliegen des Engels glaubhaft gemacht, inhaltlich wird das Wunder zum Ausdruck gebracht durch die seelischen Vorgänge, welche man aus den Gebärden und Gesichtern der Beteiligten abliest. Rembrandt



Abb. 184. Rembrandt: Abraham und sein Sohn Isaak auf der Opferstätte. Radierung aus dem Jahre 1645. (Zu Seite 233.)

verschmäht auch nicht die Furcht eines Hundes zur Verdeutlichung des Geschehnisses vorzuführen, und es ist ein hohes Zeichen seiner künstlerischen Kraft, daß dadurch das Weihevolle ebensowenig gestört wird wie durch die Schwimmbewegungen des von rückwärts gesehenen Engels. Nicht zum wenigsten aber hilft das Helldunkel mit seinem feinen malerischen Reiz die Szene aus dem Gewöhnlichen in das Poetische zu erheben. Eine Susanna im Bade von demselben Jahre (Haag) zeichnet sich durch intensive Farbenglut aus. 1638 malte er eine Hochzeit Simsons (Dresden), bei welcher der Bräutigam den Musikanten eine Anweisung erteilt, während die Braut mit komisch wirkender Feierlichkeit dasitzt und noch andere Paare sich an der Tafel finden. Trotz der losen Verbindung der einzelnen Gruppen und der vielen Farben wird das Ganze doch durch den Goldton zusammengehalten. Von 1641 ist ein anderes Dresdener Gemälde datiert, welches wie jenes Tobiasbild das Fortfliegen eines Engels schildert. Es stellt das Opfer Manoahs und seiner Frau dar, bei welchen der Engel erschienen war, um dem greisen Paar die Geburt eines Sohnes, Simsons, zu verkündigen. Hier ist der Hauptton weniger auf das Wunderbare des Ereignisses als auf die stumme Andacht der Betroffenen gelegt, in deren Darstellung der Künstler ein wahres Wunder geleistet hat. Die Einzelfarben sind tief durchglüht und ein leuchtender Goldton liegt über dem Ganzen. — Wieder anders hat Rembrandt das Wunderbare einer überirdischen Erscheinung zur Anschauung gebracht in einem Gemälde neutestamentlichen Gegenstandes, in dem Noli me tangere von 1638 im Buckinghampalast. Magdalena kniet neben dem offenen, leeren Grabe, da plötzlich steht der Herr als Gärtner hinter ihr und sie schaut sich erschrocken nach ihm um. Mag die Szene so auch trivialer aufgefaßt sein, als wenn Magdalena in inbrünstiger Liebe ihre Hand nach dem Herrn ausstreckt, so wird sie doch durch den Zauber der Abenddämmerung mit einzelnen Glutlichtern der untergehenden Sonne poetisch verklärt. Zur dichterischen und seelischen Belebung eines Idylls hat Rembrandt das Helldunkel in der heiligen Familie von 1640, einem kleinen Bilde des Louvre, benutzt. Das Zimmer ist in wohliges Dämmer gehüllt, durch das offene Fenster aber fällt helles Licht auf die Gruppe der Madonna, welche dem Kinde die Brust reicht. Dieses und ähnliche Bilder wirkten im Schaffen des Adriaen van Ostade fort. Von demselben Jahre ist eine Begegnung zwischen Maria und Elisabeth in Grosvenor House zu London datiert, wie das Magdalenenbild mit landschaftlichem Hintergrund. Die Parabel von den Arbeitern im Weinberge behandelt ein Gemälde der Ermitage.

Unter den Bildnissen nehmen auch in dieser Zeit die Selbstbildnisse und die Bildnisse seiner Gattin einen breiten Raum ein. Mehreremale hat er sich mit dem Barett auf dem Kopf mit dunklem Gewand und Pelzkragen gemalt (Louvre 1637 — Abb. 173 —, London Nationalgalerie 1640, Buckinghampalast, letzterem sehr ähnlich). Ein frei behandeltes Selbstbildnis ist wohl auch der junge Jäger, welcher eine Rohrdommel an einen Nagel hängt

(Dresden, 1639). Während die Figur in tiefem Schatten ist, fällt das volle Licht auf den mit höchster Sorgfalt und Naturwahrheit gemalten Vogel. Diesem Bilde entsprechen die ungefähr gleichzeitigen toten Pfauen mit der skizzenhaften Gestalt eines jungen Mädchens bei Mr. W. C. Cartwright in London. Als Selbstbildnis ist auch das früher Jan Six genannte Bildnis in Kassel anzusehen. Eins der schönsten und wohl das bekannteste Bildnis der Saskia ist das von 1641 in halber Figur zu Dresden, auf welchem sie dem Beschauer drei Nelken entgegenhält und welches sie in der vollen Blüte ihrer Weiblichkeit zeigt (Abb. 174). Um so ergreifender wirkt dieses liebevoll gemalte Bildnis, als ihre kräftige Gesundheit jeden Gedanken an den so nahen Tod auszuschließen scheint. Das Berliner Gemälde von 1643 hat der Künstler erst nach ihrem Tode vollendet. — Von seiner alten Mutter hat Rembrandt 1639 zwei Bildnisse geschaffen, von denen das eine in Petersburg (die Jahreszahl 1643 nach Bode gefälscht) die Züge etwas verallgemeinert zeigt, während das andere in Wien in seiner intimen und liebevollen Charakteristik des Alters rührend ist.

Die auf Bestellung gemalten Bildnisse bleiben nach wie vor selten. Von 1637 stammt das in der Modellierung, Lichtführung und Würde der Auffassung erstaunliche Bildnis eines vornehmen Polen in Petersburg, 1641 malte er die Mutter des Bürgermeisters Six (Sammlung Six, Amsterdam). Aus dieser Zeit dürfte auch das herrliche Bildnis der Elisabeth Bas im Reichsmuseum zu Amsterdam stammen, das in der Belebung des Gesichtes wahrhaft verblüffend wirkt. Die Dame mit dem Fächer im Fenster von 1641 (im Buckinghampalast) ist wegen des Zufälligen in der Stellung wohl nicht mehr unter die bestellten Arbeiten zu rechnen, ebensowenig wie die als Werke Rembrandts allerdings angezweifelten beiden Bilder, die sogenannte Judenbraut und der sogenannte Vater der Judenbraut, beim Grafen Lanckoronski in Wien, die wie ein junges Ehepaar bei Lord Ashburton in London ebenfalls von 1641 stammen. Vom folgenden Jahre datiert ist ein junges Mädchen beim Marquis of Lansdowne in London, von 1643 je ein junges Ehepaar bei der Fürstin von Sagan in Paris und in Grosvenor House zu London, ferner das Bildnis eines jungen Kriegers in Dresden, welches wegen der durch das Helldunkel allzusehr aufgezehrten Gegensätze zwischen Licht und Schatten etwas flau wirkt. 1640 ist ein in der letzten Zeit bei wiederholtem Verkauf öfters genanntes, jetzt in Amerika befindliches Bildnis gemalt, das angeblich Rembrandts Rahmenmacher (Abb. 175) darstellt. Ein zweifiguriges Bildnisstück von 1641 ist das jetzt im Berliner Museum befindliche Gemälde, welches den Mennonitenprediger Cornelis Claesz Anslo darstellt, wie er eine Witwe tröstet, und auf welchem die Nebenfigur zur Heraushebung der Hauptfigur dient. Zwei andere Geistliche von 1637 bei Earl of Dudley in London und in der Bridgewatergalerie.

Die Bildnisgruppe des Predigers Anslo steht unter der Herrschaft eines Motivs, und unter die Herrschaft eines Motivs hat Rembrandt auch die größte Bildnisgruppe, die er gemalt hat, das Hauptwerk seines Lebens, die sogenannte Nachtwache im Amsterdamer Reichsmuseum (Abb. 176), gestellt. Das Bild ist 1642 für die Kloveniersdoelen zu Amsterdam gemalt, und ist wahrscheinlich in unverkümmerter Gestalt und nicht, wie man neuerdings annahm, an allen vier Seiten beschnitten, auf uns gekommen. Der Auftrag lautete auf eine Bildnisgruppe, wie bei allen Schützen- und Regentenstücken der damaligen Zeit. Diese Aufgabe gehört, wenn es sich um eine größere Anzahl von Figuren handelt, zu den undankbarsten, die den Künstlern gestellt werden können. Eigentlich nur ein Frans Hals hat es verstanden, trotz der Wahrung des Bildnischarakters für jeden einzelnen, auch bei zahlreichen Figuren eine einheitliche Bildwirkung zu erzielen. Rembrandt, der an das Malen auf Bestellung kaum noch gewöhnt war, hauchte seiner Aufgabe dadurch Leben ein, daß er die Schützen beim Auszug zu einer Übung darstellte und mehrere Nebenfiguren einfügte, welche die Gruppe beleben. Die Anordnung ist ganz malerisch. Die Schützen sind im Begriff, sich unter Führung des Hauptmanns Frans Banning Cocq und des Leutnants Willem van Ruytenberg zu einem Zuge zu ordnen, welcher schräg nach vorn kommen wird, in der Richtung, in welcher die beiden Führer und die beiden nächsten hinter ihnen schreiten. Die übrigen wogen regellos durcheinander, und Entsprechungen auf beiden Seiten der Bildfläche sind nur ganz allgemein und spärlich angedeutet. Das, was die Komposition zusammenhält, ist das Helldunkel, in welches von oben links ein breiter Lichtstreifen fällt. Die Bezeichnung Nachtwache ist ganz unsinnig und rührt wohl von schwarzweißen Reproduktionen des Bildes her, denn das Sonnenlicht ist niemals sonniger gemalt worden, als auf diesem Bilde. Dieses Licht, das man in wahrhaft unendlichen Abstufungen und in unendlichem Wechsel, bis in die tiefsten Schatten mit leisem Ausklingen verfolgen kann, verleiht dem Bilde ein an das Wunder grenzendes Leben und fast wie Zauberei ist auch die Plastik, mit welcher nicht nur die Figuren, sondern auch die schräg

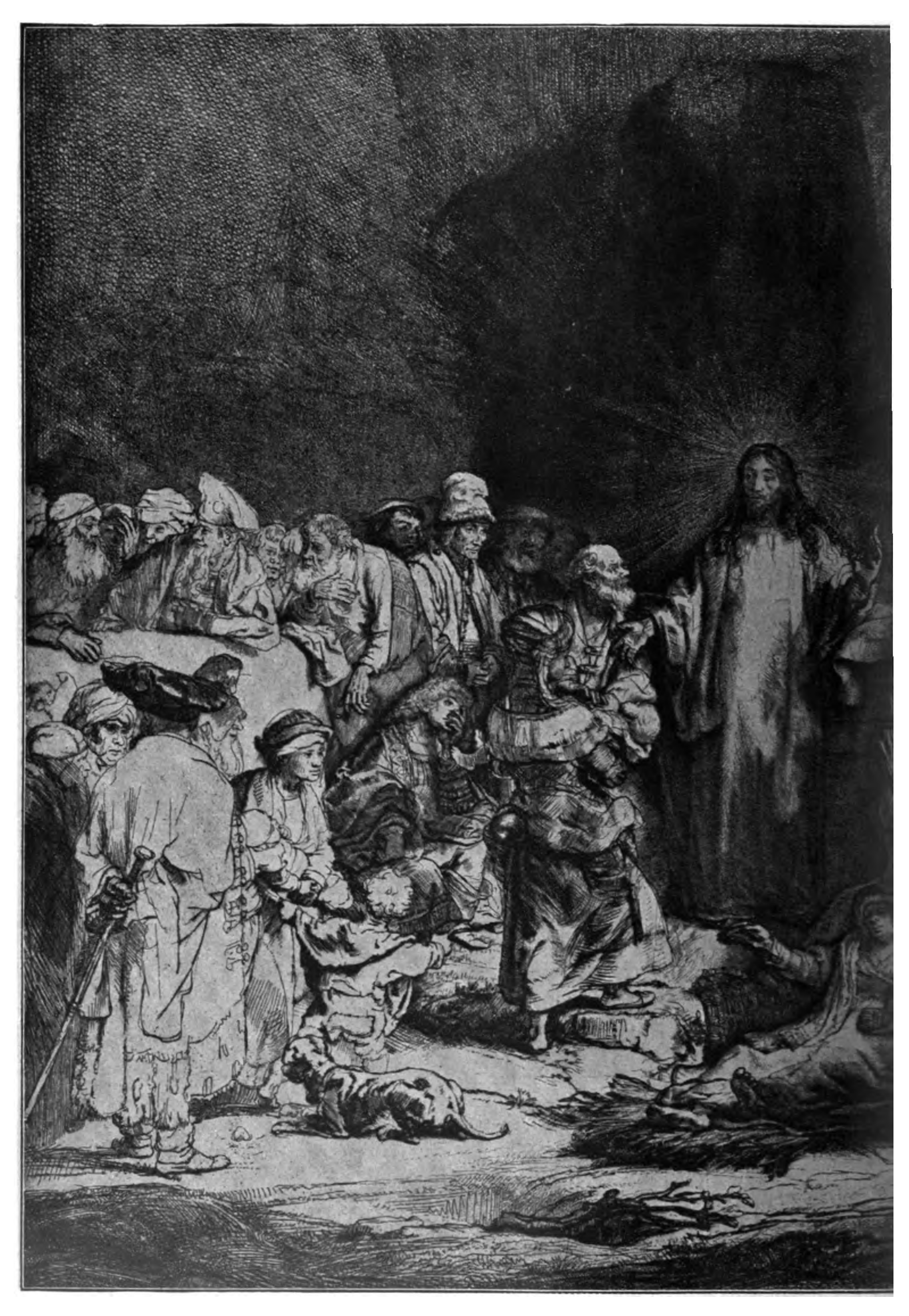
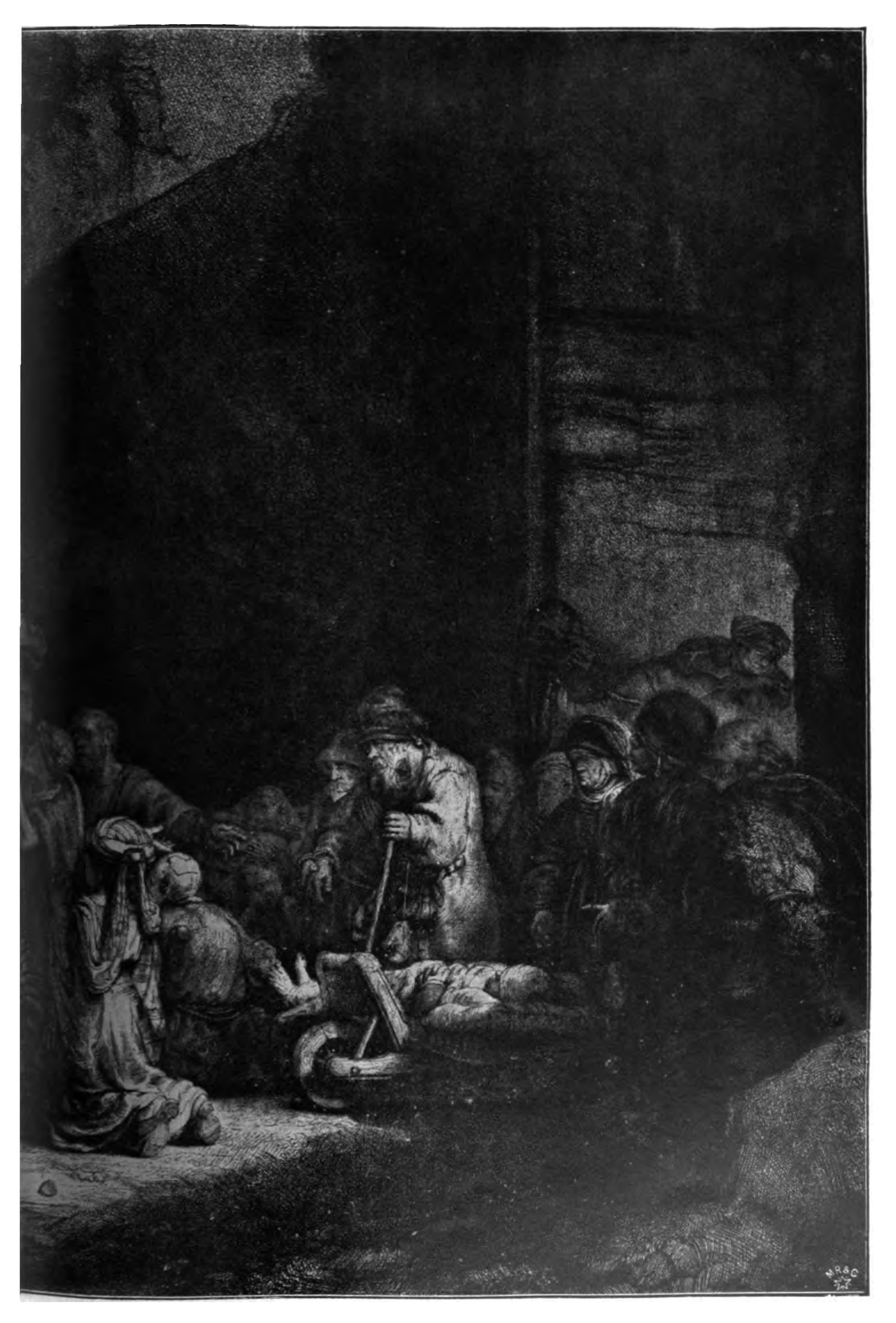


Abb. 185. Rembrandt: Christus die Kranken heilend. Radierung, b



ant unter dem Namen „Das Hundertguldenblatt." (Zu Seite 233.)

nach vorn gerichteten Hellebarden, Lanzen und Gewehre hervortreten. Alle Farben sind gedämpft, aber tief durchglüht unter dem Helldunkel. Wie suchend läuft das Licht über die meist dunkeln Farben hin und scheint aufzujubeln auf der hellen Gestalt eines kleinen Mädchens, das sich unter die Schützen gemischt hat, und auf dem leuchtend gelben Wams des führenden Leutnants. An machtvoller, rein malerischer Beherrschung einer Riesenfläche kommt diesem Gemälde kein anderes gleich. Die meisten Besteller aber waren unzufrieden, weil ihr Bildnis, für das sie im Durchschnitt 100 fl. bezahlt hatten, nicht genügend zur Geltung kam. Auch die übrigen Amsterdamer Auftraggeber von Bildnissen zogen sich infolge dieses Werkes von Rembrandt zurück, da sich niemand einer solchen Vergewaltigung aussetzen wollte. Um dieselbe Zeit brach sein häusliches Glück zusammen. Seine geliebte Gattin wurde ihm im Juni 1642 durch den Tod entrissen. Dieses hat gemeinsam mit dem Mißerfolg der Nachtwache Epoche in Rembrandts Leben gemacht.

Die seelische Vertiefung, welche wir seit 1637 etwa in den Gemälden und besonders in jenen geschichtlichen Inhalts bemerken, läßt sich auch in den Radierungen verfolgen. Schon einige der früheren Radierungen, wie der barmherzige Samariter und der verlorene Sohn, zeigen tiefe seelische Charakteristik und darin kommt ihnen die Verstoßung der Hagar von 1637 mit dem bedauernden Blick Abrahams gleich. In der Liebkosung des kleinen Isaak durch Abraham ist die väterliche oder bei dem großen Altersunterschiede fast großväterliche Liebe zum inhaltlichen Thema gewählt. Bei der Traumdeutung durch Joseph ist die Aufnahme der Deutung durch die zahlreichen Anwesenden höchst geistreich variiert. In der Radierung Adam und Eva von 1638 hat Rembrandt sich fast ein naturwissenschaftliches Problem gestellt, indem er die ersten Menschen als noch halb tierisch schildert. Am großartigsten entfaltet er seine psychologische Kunst in der großen Radierung von 1639, welche den Tod der Maria (Abb. 177) darstellt. Wie sich das Hinscheiden einer hochstehenden Frau in einer zahlreichen Versammlung spiegelt, welche der Sterbenden verschieden nahe steht und die dem entsprechend in verschiedener Art bei dem Vorgang innerlich beteiligt ist, wie über dem Ganzen die Weihe eines bedeutsamen Augenblickes liegt, das ist um so bewunderungswürdiger gegeben, als die Gesichter zum Teil nur mit wenigen Strichen gezeichnet sind. Innerlich vertieft sind auch die unvollendete Darstellung im Tempel, die Taufe des Kämmerers und der in der Kleidung der Hauptfiguren phantastische Triumph des Mardochai. Besonders berühmt ist Rembrandts sehr repräsentativ aufgefaßtes Selbstbildnis von 1639, trotzdem es nicht besonders ähnlich ist. Der sogenannte Goldwäger von demselben Jahre, Uytenbogaerd, steht, wenigstens in der Ausführung, Rembrandt fern.

Im Jahre vor dem Tode seiner Gattin wendete sich Rembrandt in der Radierung landschaftlichen Darstellungen zu. Zwei Gegenstücke, die Strohhütte mit dem großen Baum (Abb. 178) und die Hütte mit dem Heuschober, erwecken mit ihrem Blick in das Flachland trotz des niedrigen Standpunktes die Vorstellung außerordentlicher Tiefe, in der man zahllose Einzelheiten zu erkennen vermeint. In seinen landschaftlichen Zeichnungen ist diese Tiefenwirkung oft mit ganz wenigen Strichen erreicht, wie auch der Vordergrund oft mit so wenigen Strichen und gelegentlicher leichter Tönung gegeben ist, daß man sich staunend fragt, wie dadurch ein so natürlicher und lebendiger Eindruck zu stande kommen kann (Abb. 179). In der Radierung von 1641, welche eine Windmühle darstellt, ist das zarte Weben in der Luft eines hellen Sommertages zur Anschauung gebracht. Nachdem ihn der tiefe Schmerz über den Tod Saskias getroffen hatte, scheint er Linderung gesucht zu haben in dem durch diese Blätter schon eingeleiteten Verkehr mit der landschaftlichen Natur, denn von nun an werden bis zum Schluß des Jahrzehntes die landschaftlichen Radierungen und Gemälde häufig. Zuerst erreichte er die Höhe in der Radierung, und zwar in der großartigen Landschaft mit den drei Bäumen von 1643, die aufgebaut ist auf dem großen Gegensatz zwischen der tiefen Ebene und einer Erdwelle mit drei, in ihren vereinigten Kronen massig wirkenden Bäumen im Vordergrunde rechts, und der Gegenwirkung zwischen blendendem Licht und breiten Schattenmassen an dem gewitterschwangeren Himmel und auf der Erde. Bewunderungswürdig ist es, wie dem dräuenden Himmel und der in banger Erwartung daliegenden Erde Seele eingehaucht ist. Auch die gemalten Landschaften, die fast alle in den vierziger Jahren entstanden sind, zeigen jene wunderbare Vereinigung von schlichter und treuer Naturwahrheit und tiefer Beseelung, die ihnen gleichzeitig eigenes, sozusagen persönliches und von Rembrandts Individualität durchtränktes Leben einhaucht. Dazu kommt jener dem Künstler auch sonst so eigentümliche Zug des Phantastischen, welches den Boden der Naturmöglichkeit doch niemals verläßt. Durch alles dieses bekommen seine gemalten Landschaften etwas Romantisches und Heroisches. Sie sind als eine Versöhnung zwischen der italianisierenden Ideallandschaft, wie sie aus dem 16. Jahrhundert

herüberkam und der nationalen Landschaft des 17. Jahrhunderts aufzufassen. Wohl schon um 1640 ist die Gewitterlandschaft in Braunschweig anzusetzen. In der Mitte der vierziger Jahre entstanden die Flußmündung in Oldenburg, die Gewitterlandschaft in der Sammlung Wallace und der Kanal in der Sammlung Lansdowne zu Bowood. Dazwischen kommt als ganz schlichte und einfache Studie unmittelbar nach der Natur die im Licht außerordentlich feine Winterlandschaft in Kassel von 1646. Aus dem Ende der vierziger Jahre stammt wohl die Landschaft mit der Ruine in Kassel (Abb. 180) und aus noch späterer Zeit die Windmühle in der Sammlung Lansdowne zu Bowood, jene großartig komponiert mit heroischem Ton, diese ein malerisch effektvoller Natureindruck mit elegischer Stimmung. — In seinen landschaftlichen Radierungen, die bis 1651 reichen, blieb der Meister mit Ausnahme jener Landschaft mit den drei Bäumen viel mehr bei schlichter Naturwahrheit und idyllischer Auffassung, wie sie jene ersten Versuche von 1641 auszeichnen. (Ansicht von Omval bei Amsterdam 1645, die Sixbrücke, Landgut des Goldwiegers, Landschaft mit dem Segelboot, Landschaft mit dem Milchmann, die drei Hütten u. s. w.) — —

In den radierten und gemalten Landschaften haben wir den Übergang von jenen Jahren gefunden, welche noch durch Saskia verschönt wurden, zu den späteren, und wir fassen nun zunächst die Jahre von 1642 bis zu der Katastrophe vom Jahre 1656 zusammen. Wie viel Saskia auch wirtschaftlich für Rembrandt bedeutet hatte, sollte sich bald zeigen. Seine Leidenschaft, alte und neue Gemälde, Antiken, Rüstungen, Stoffe, Kleidungsstücke, künstlerisch ausgestattete Geräte zu kaufen, wuchs ins ungeheure und sein vornehmes Haus in der Judenbreitenstraße, das er seit ungefähr 1640 bewohnte, wurde zum Museum. Bei der Bezahlung dieser Erwerbungen zeigte er eine sehr offene Hand und auch sonst wußte er, ohne ein Verschwender im schlimmen Sinne zu sein, nicht Haus zu halten. Seit 1650 etwa geriet er in Zahlungsschwierigkeiten. Mit seiner jungen Magd Hendrikje Stoffels, die sich übrigens später als ein Glück für ihn erwies, trat er in intime Beziehungen. (Hendrikje ist wahrscheinlich zu erkennen in einer Frauengestalt, welche auf Bildern der fünfziger und sechziger Jahre öfters wiederkehrt, Halbfiguren in Berlin und in der Sammlung Rudolf Kann zu Paris; nur mit



Abb. 186. Rembrandt: Die Geburt Jesu. Radierung. (Zu Seite 234.)



Abb. 187. Rembrandt: Abrahams Opfer. Radierung aus dem Jahre 1655. (Zu Seite 234.)

einem vorn halboffenen Pelz bekleidet bei Mrs. Morrison in Basildon Park; nackt in der Sammlung La Caze des Louvre; als Badende in der Londoner Nationalgalerie; als Venus und mit ihrem und Rembrandts Töchterchen Titia als Amor im Louvre.) 1656 mußte er sich zahlungsunfähig erklären, so daß sein ganzer Besitz zu Gunsten seiner Gläubiger versteigert wurde.

Der Schmerz über den Verlust seiner Gattin hat die Schöpferkraft des Künstlers, wie wir ja schon bei den Landschaften gesehen haben, nicht gebrochen, sondern nur vertieft. Auf die mehr oder weniger große Farblosigkeit unter der Herrschaft des Goldtons, wie sie in seinen Gemälden des Lustrums vor 1642 herrschte, folgt eine stärkere Betonung der Lokalfarbe, wenn auch das Helldunkel immer darüber liegt und die Farben gegen die Natur bedeutend abdämpft. Besonders leuchtend sind die Farben und besonders meisterhaft ist das Helldunkel bei den in dem überaus fruchtbaren Jahre 1654 gemalten Bildern. Die Vermeidung scharfer Kontraste, welche er in jenem jüngst vergangenen Jahrfünft gelernt hatte, behielt er auch jetzt bei. Nur selten noch verwendet er unmittelbar einfallendes Sonnen- oder Kerzenlicht, sondern es ist ein warmes, weiches Licht nach Art der Abendbeleuchtung, welches das Dunkel seiner Bilder durchdringt, mehr oder weniger aufhellt und sich noch bis in die äußersten Tiefen, wenn auch zuweilen kaum vernehmbar, bemerklich macht.

Wieder sind es die geschichtlichen Bilder aus dem Alten und Neuen Testament, an welchen sich die Kunst des Meisters am breitesten entfaltet, und zwar vornehmlich die Bilder kleineren Formats. 1643 malte er eine Bathseba (Sammlung Steengracht, Haag), 1644 das farbige Bild der Ehebrecherin vor Christus (London, Nationalgalerie). Die heiligen Familien von 1645 in Petersburg und 1646 in Kassel sind als Idyll einer Handwerkerfamilie aufgefaßt. Idyllisch gemütvoll sind auch die beiden Darstellungen der Anbetung der Hirten von 1646 in London und München. In diesen Bildern klingt leise ein wehmütiger Ton durch um das eigene verlorene Familienglück, wie überhaupt alle, in den ersten Jahren nach dem Tode Saskias gemalten Bilder sich durch besonders innige und weiche Empfindung und Stimmung auszeichnen. In Berlin werden von 1645 zwei Bilder mit dem Traum des Joseph und dem blinden Tobias, von 1647 eine Susanna im Bade aufbewahrt. 1648 entstanden Hannah und Samuel im Tempel (Bridgewatergalerie, London), der barmherzige Samariter (Abb. 181) mit tiefer warmer Abendstimmung (Louvre), zweimal Christus in Emmaus (Louvre und Kopenhagen). Das im Louvre befindliche Bild (Abb. 182) dieses letztgenannten Gegenstandes gehört zu den in leiser seelischer Charakteristik bedeutendsten des Meisters, und die darauf dargestellte Szene erhält durch das Helldunkel etwas ungemein Weihevolles. Von 1651 datiert Christus als Gärtner (Braunschweig), von 1654 eine Badende (London). — Von 1650 an werden die Bilder mit lebensgroßen Figuren zur Regel. Von den in den besprochenen Zeitraum fallenden sind die besten: das Kniestück Abraham, welcher die Engel bewirtet, in Petersburg, die Bathseba von 1654 im Louvre, das unvollendete, aber großartig angelegte Gastmahl

des Judas Makkabäus in Stockholm und das farbenprächtige Bild, Joseph von Potiphars Frau verklagt, in Grittleton House (beide um 1654). Bei den Gemälden der beiden folgenden Jahre macht sich der Druck, unter welchem Rembrandt bei dem Herannahen der Katastrophe lebte, bemerkbar, indem sie ziemlich flau im Ton sind, doch gibt es auch da einige Meisterwerke, wie das gleich zu erwähnende Bild eines geschlachteten Ochsen von 1655, den Segen Jakobs in der Galerie zu Kassel von 1656 und das Nachtstück der Verleugnung Petri in Petersburg.

Unter den Selbstbildnissen Rembrandts aus dieser Zeit nimmt das von 1650 zu Cambridge im Panzer und purpurroten Wams die erste Stelle ein, jedoch sind auch das unvollendete in Karlsruhe, das sorgfältig durchgeführte in Buckingham Palace und das kleine Selbstbildnis im Städtischen Museum zu Leipzig beachtenswert. Um 1650 hat er seinen Bruder gemalt; dieser trägt in dem Bilde auf dem Kopf einen kostbaren Helm, bei welchem die plastische Wirkung durch das dicke Aufsetzen der Farbe noch besonders gesteigert ist (Berlin). Von 1655 ist das herrliche Bildnis eines Knaben von etwa 14 Jahren, der wahrscheinlich Rembrandts Sohn Titus ist, in der Sammlung Rudolf Kann zu Paris datiert. Seinen Sohn Titus stellt wohl auch die Halbfigur eines singenden Knaben von etwa 1658 in Wien dar. — Vielfach kommen jetzt auch wieder Modellstudien nach Greisen in halb orientalischer, phantastischer Tracht vor (1645: Petersburg, Berlin; undatiert, aber wohl aus demselben Jahre, Dresden; 1654: zwei in Petersburg, eine in Dresden; zwei nicht datiert in Petersburg ungefähr gleichzeitig). Im Jahre 1654 malte er drei alte Frauen (alle in Petersburg). — Nicht wie die letztgenannten Werke mehr Studien-, sondern spezifischen Bildnischarakter haben folgende Gemälde: 1644: junger Gelehrter (Earl Cowper, Panshanger); 1647: der Amsterdamer Maler Claes Berchem und seine Frau, Grosvenor House, junger Maler, Castle Howard, das kleine Bildnis des Arztes Ephrahim Bonus in der Sammlung Six zu Amsterdam; 1656: junge Damen in Petersburg und Kopenhagen, Dr. Tholinx bei Edouard André in Paris, das Fragment einer anatomischen Vorlesung im Amsterdamer Reichsmuseum. Einzig unter den Werken Rembrandts stehen da ein ziemlich hölzernes lebensgroßes Reiterbildnis des Marschalls Turenne von 1649 in Panshanger und das vorzügliche farbenglühende, halb lebensgroße Reiterbildnis eines Polen vor skizzenhafter Landschaft in der Sammlung Tarnowski zu Dzikow in Galizien.



Abb. 188. Rembrandt: Dr. Faust. Radierung. (Zu Seite 234.)

Mit einigen Bildern dieser Jahre schuf Rembrandt neue Gattungen, welche von anderen Malern aufgenommen wurden. So mit dem anmutigen im Fenster liegenden zehnjährigen Mädchen von 1645 im Dulwich College bei London, dem jungen Mädchen bei der Toilette und der jungen Magd mit dem Besen von 1654 in Petersburg, mit dem geschlachteten Ochsen von 1655 im Louvre. Das Poesievolle der Farbenglut, mit welchem Rembrandt den letztgenannten trivialen Gegenstand zu umkleiden verstand, hat keiner seiner Nachfolger wieder erreicht.

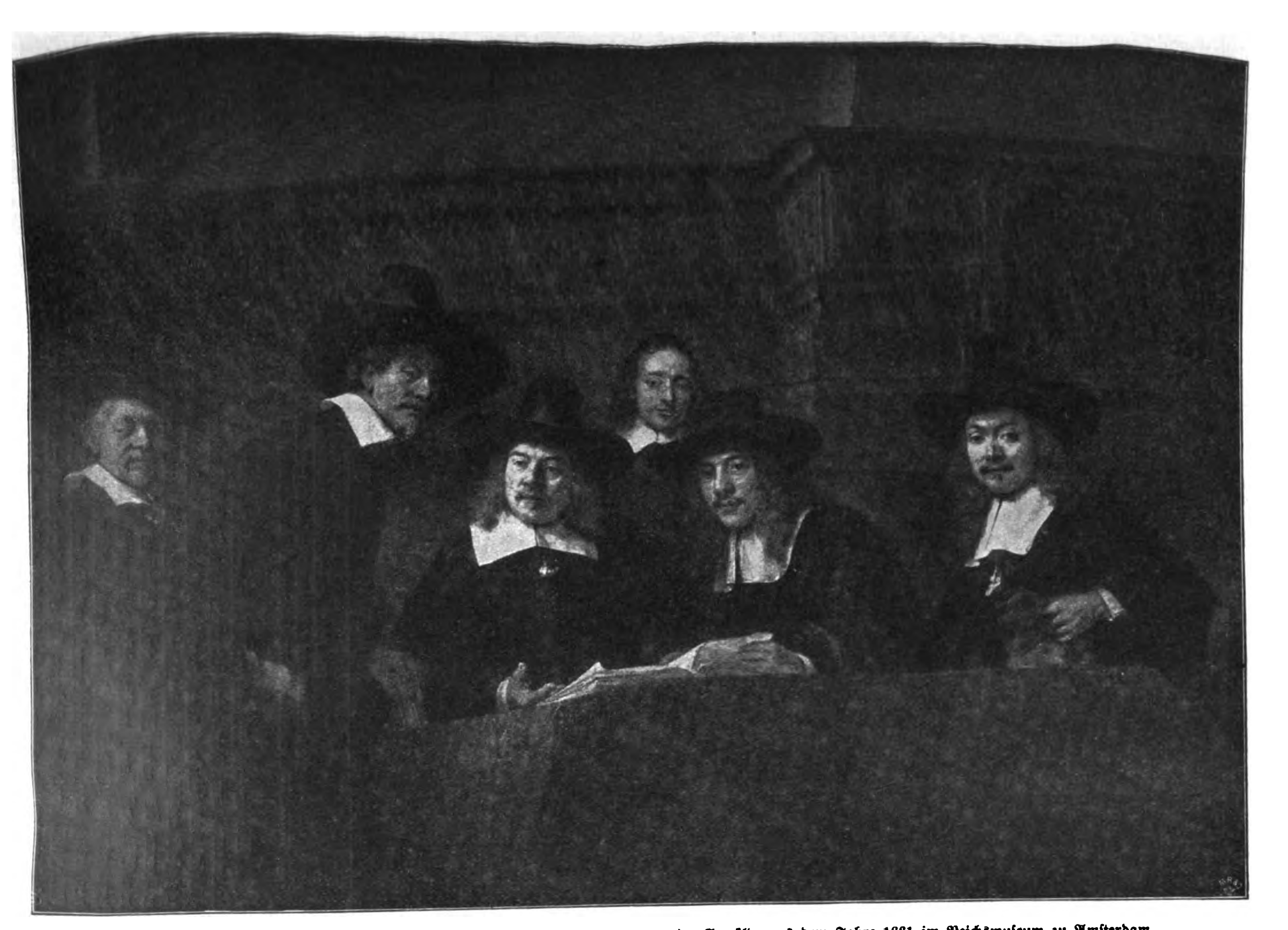


Abb. 189. Rembrandt: Die Vorsteher der Tuchmacherzunft (de staalmeesters). Gemälde aus dem Jahre 1661 im Reichsmuseum zu Amsterdam.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 234.)

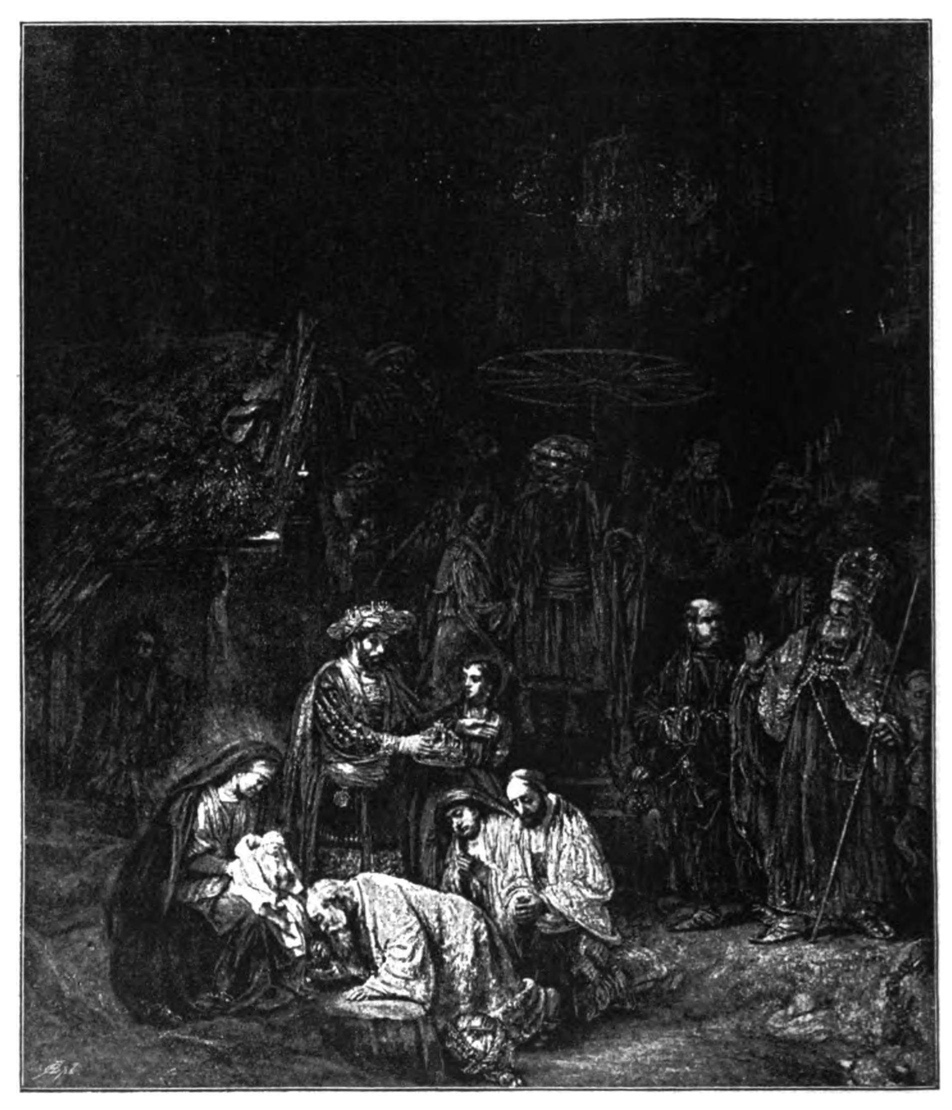


Abb. 190. Rembrandt: Die Anbetung der Weisen.
Gemälde aus dem Jahre 1657 in der Kgl. Galerie des Buckingham-Palastes.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 236.)

Wie in der Malerei geht Rembrandt im Verlauf der vierziger Jahre auch in der Radierung trotz der rein schwarzweißen Technik immer mehr auf farbige Wirkung und auf höchste und feinste Vollendung des Helldunkels aus. Er verwendet dabei immer mehr und zuletzt fast ausschließlich die kalte Nadel und sieht von der Ätzung möglichst ab, eine Technik, die er dann bis zum Schluß seines Schaffens beibehält. Das Malerische zeigt sich zunächst an den Bildnissen, welche dieses Jahrzehnt in der Radierung der Zahl nach beherrschen. In dem zweiten Bildnis des Predigers Sylvius wiegt noch die mehr zeichnerische frühere Behandlung vor, dagegen kommt das Malerische in den Bildnissen des Malers Jan Asselyn (Abb. 183) und des jüdischen Arztes Ephraim Bonus stärker zum Durchbruch. Der Maler mit seinem charaktervollen Kopf steht selbstbewußt da, den einen Arm in die Hüfte gestemmt, geistig nach außen gerichtet, der Arzt ist ein wahrer Typus für seinen Stand, mit sehr viel Sympathie geschildert und geistig nach innen schauend, um einen Krankheitsfall noch einmal zu überdenken. In den beiden Radierungen mit Jan Six, späterem Bürgermeister von Amsterdam,

von 1647 und dem Selbstbildnis von 1648 ist das Malerische zur vollen Herrschaft gelangt. Beide Blätter stellen Innenräume mit der Figur am offenen Fenster dar. Es ist bewunderungswürdig, wie die Verschiedenartigkeit der Luft drinnen und draußen charakterisiert ist, bei Jan Six ist das Dämmerige des Gemaches, unter Anwendung des Grabstichels dargestellt, von wahrer Sammetweiche, und das ganze Bild ist ein Hymnus auf die friedliche Stimmung eines ruhig Lesenden, die hier um so mehr empfunden wird, als Kriegswaffen herumliegen und stehen. Ein Bildnis, bei welchem jede Erinnerung an das Modellsitzen verwischt zu sein scheint, ist das des Kupferstichhändlers Clement de Jonghe von 1651.



Abb. 191. Jan Lievensz: Opfer Abrahams. Braunschweig.
Nach einer Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München. (Zu Seite 238.)

Von den erzählenden Radierungen zeigen Abraham mit seinem Sohn Isaak auf der Opferstätte von 1645 (Abb. 184) und die Bettlerfamilie von 1648, die reiche malerische, fast farbige Wirkung durch höchst geistreiche Mannigfaltigkeit feiner Strichelungen erzielt. Den Gipfelpunkt dieser Entwickelung aber bezeichnet das sogenannte Hundertguldenblatt, Christus heilt die Kranken (Abb. 185), das gegen Ende der vierziger Jahre entstanden ist, mit seinen großen Gegensätzen der hellbeleuchteten linken Seite, auf der die höhnenden und zweifelnden Pharisäer stehen, dem tiefen Schatten des Hintergrundes und den in lebensvollem Zwielicht stehenden Hilfsbedürftigen, die namentlich von der rechten Seite her herandrängen. Zwischen den beiden Hauptgruppen, in dem Grenzpunkt zwischen den drei verschiedenen Beleuchtungsmassen, steht Christus, auf den sich das geistige Leben aller der zahlreich Versammelten richtet. Die Hilfsbedürftigkeit der Kranken und Elenden und ihre vertrauende Zuversicht in den göttlichen Arzt kann niemals überzeugender, ergreifender und reichhaltiger dargestellt werden. Die Platte ist fast ganz mit der Schneidenadel und nur mit geringer Anwendung von Ätzung gearbeitet. Von dem ersten Plattenzustande haben sich nur neun Abdrücke erhalten. Sie sind von besonders malerischer Wirkung. In dem zweiten Zustand ist die Platte bedeutend umgearbeitet. In Gegenstand und Ausführung steht dem Hundertguldenblatt die Radierung mit der Predigt Christi nahe.

Die letze Radierung, welche Rembrandt geschaffen hat, datiert vom Jahre 1661. Wir verfolgen seine Thätigkeit in diesem Kunstzweige gleich im Zusammenhange über seinen Bankerott hinaus bis zum Ende. Die Mehrzahl der Radierungen aus den fünfziger Jahren gehört dem

Neuen Testament an und diese Reihe schließt sich an das Hundertguldenblatt an. Es befinden sich zwei Blätterfolgen darunter, die eine ist der Kindheitsgeschichte Christi (Abb. 186), die andere der Passion gewidmet, beide sind im Jahre 1654 gearbeitet, jene idyllisch heiter, diese düster tragisch in der Auffassung. Voller Milde und schlichter Würde erscheint der Heiland auf dem Blatt mit dem ungläubigen Thomas von 1650. Die Radierung mit den drei Kreuzen von 1653 schildert den Aufruhr der Elemente beim Tode Christi in schauerlich erhabener Weise. Ein späterer Plattenzustand zeigt starke Umarbeitungen, namentlich in der Beleuchtung. Bei dem Ecce Homo von 1655 ist die Architektur des Hintergrundes so stark ausgeführt, wie sonst nie bei Rembrandt. Auch bei diesem Blatt gibt es zwei sehr verschiedene Plattenzustände. Von 1659 ist die Radierung Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der schönen Thür des Tempels.

Von ungemeiner Wahrheit in der Darstellung eines Blinden ist die kleine Radierung mit dem alten Tobias von 1651, nicht weniger wahr ist das Erschrecken Abrahams, als ihn der Engel beim Opfer Isaaks (Abb. 187) unterbricht, in dem Blatt von 1655. Den Eintritt einer überirdischen Macht in das Studierzimmer des Dr. Faust (Abb. 188) faßt Rembrandt sehr bezeichnend als das Erscheinen einer Lichtaureole auf, welcher der Himmelsstürmer fest entgegenblickt. — Den Schluß von Rembrandts Thätigkeit als Radierer bilden hauptsächlich Bildnisse (1655: der alte und der junge Haaring, die beiden Männer, die mit der Durchführung seines Konkurses beauftragt waren; nur nach den ersten Plattenzuständen richtig zu beurteilen, einziger bekannter Abdruck des ersten Plattenzustandes von der Radierung mit dem alten Haaring in der Albertina. 1656: Goldschmied Lutma. Mitte der fünfziger Jahre: Dr. Tholinx, Kunsthändler Abraham Fransz. Etwa 1658: in großem Format Schreibmeister Coppenol, den Rembrandt bereits 1651 in kleinerem Format radiert hatte). Aber auch andere Gebiete vernachlässigte er nicht ganz, so schuf er 1658 mehrere radierte Studien nach dem nackten weiblichen Körper, von großer Naturwahrheit und malerischer Wirkung. Verwandt mit diesen Studien ist das Blatt Jupiter und Antiope von 1659. Das Blatt mit dem heiligen Franz von 1657 ist eine landschaftliche Studie von Tizianscher Kraft und Breite. Die sogenannte Frau mit dem Pfeil von 1661 ist die letzte in der langen Reihe von Rembrandts Radierungen. — —

Wie sehr Rembrandt von dem Zusammenbruch seines weltlichen Besitzstandes im Jahre 1656 mitgenommen wurde, zeigt auf dem Gebiet der Malerei nicht nur der trübe Ausdruck auf seinem Selbstbildnis von 1657 in Dresden, sondern auch der trübe Ton einiger Gemälde aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre. Bald aber fand er sich wieder, und das leuchtende Gold seines Helldunkels geht wieder über seinen Bildern auf. Die Wucht und Breite seiner Darstellung wächst noch, hinter sie müssen alle Nebensachen zurücktreten. Meistens werden nur die Köpfe von hellem Licht und die Hände von Halblicht getroffen, während die Körper in tiefem Schatten gehalten werden. Die Farben treten weniger in großen Massen als in zerstreuten Flecken auf, glühen aber oft mächtig durch das Helldunkel hindurch.

In dieser letzten Epoche seines Schaffens hat wieder wie in seiner Jugendzeit das Bildnis die Führung und zwar erhebt es sich nun zu einer Reihe von Bildnisgruppen, unter denen die Staalmeesters (Abb. 189), die Vorsteher der Tuchhalle (Amsterdam, Reichsmuseum), von 1661 mit Recht zu Weltruhm gelangt sind; vier der schwarzgekleideten Herren sitzen um einen rotgedeckten Tisch, einer ist im Begriff sich zu erheben, alle haben den Hut auf dem Kopf, ein Diener steht barhäuptig hinter ihnen. In der vornehmen Ruhe der Komposition, in der malerischen Breite, Wucht und Sicherheit, in der schlagenden Kraft der Charakteristik ist hier die holländische Kunst in ihrem spezifischen Charakter zu wahrer Monumentalität erhoben. Eine Gruppe von zwei Figuren ist auf dem die Judenbraut genannten farbenreichen Gemälde im Amsterdamer Reichsmuseum. Ein Bild von ebenso glühender Farbenkraft ist das Familienbildnis in Braunschweig, Mann, Frau und drei Kinder darstellend.

Daneben gehen Einzelbildnisse her, darunter der Nikolaas Bruyningh in Kassel von 1658, ein junger Mann im Louvre und der gleichzeitig von Rembrandt radierte Auktionator Haaring in der Sammlung Wilson zu Paris von demselben Jahre. Eine Studie von monumentaler Wirkung in der Silhouette und in der Beleuchtung der Figur ist die alte Frau, welche sich die Fingernägel beschneidet von 1656 in der Sammlung R. Kann zu Paris. Von ähnlicher großartiger und reicher Wirkung ist die lesende alte Frau beim Herzog von Buccleugh in London. Von 1659 befinden sich Bildnisse beim Earl of Feversham und in der Nationalgalerie zu London und in Hamburg (Sammlung Weber), von 1660 eine alte Frau bei Lord Overstone in London, sowie mehrere Studien nach Kapuzinern in England und Rußland, von



Abb. 192. Govaert Flinck: Schützenbild von 1648. Amsterdam, Reichsmuseum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 239.)

1661 ein Greis im Palazzo Pitti, der sogenannte Koch Rembrandts bei Mr. Boughton Knight in London und ein älterer Mann bei Lord Ashburton. Ungefähr diesem Jahre gehören noch mehrere andere Bilder in englischem Privatbesitz und das vorzügliche Bildnis des Bürgermeisters Jan Six in der Sammlung Six zu Amsterdam an. Wenig später sind der Fahnenträger in Warwick Castle und ein altes Ehepaar beim Grafen Florent d'Oultremont in Brüssel anzusetzen. Von 1666 Bildnis des Jeremias de Decker in Petersburg und einer jungen Frau in der Londoner Nationalgalerie, denen sich die Bildnisse eines jungen Ehepaares beim Fürsten Youssupoff in Petersburg und mehrere Studien nach Greisen in verschiedenen Sammlungen, als ungefähr gleichzeitig anschließen. — Selbstbildnisse, jetzt fast immer mit genauer Ähnlichkeit, werden seit 1656 bis an sein Lebensende noch 17 gezählt. (Kassel, Wien, Uffizien, Bridgewatergalerie zu London — 1660 Louvre — Nationalgalerie und Sammlung Lansdowne London. — Nach 1666 Wien, Florenz, Neapel.) —

Im Historienbild hat sich der Meister während der letzten Lebenszeit nicht sehr lebhaft bethätigt. Die Anbetung der Könige von 1657 im Buckingham Palast (Abb. 190) ist mächtig in der Farbe und Beleuchtung. Um 1665 sind wahrscheinlich das Bild mit Jakob, dem der blutige Rock Josephs gebracht wird, beim Earl of Derby und das Gleichnis vom unbarmherzigen Gläubiger in der Sammlung Wallace zu London gemalt. Aus den sechziger Jahren stammt auch das erst neuerdings in das Mauritshuis im Haag gelangte Bild, welches David vor Saul die Harfe spielend darstellt und im Ausdruck des musikalischen Hörens bei dem jungen David und der Ergriffenheit des Saul meisterhaft ist. Die Geißelung Christi in Darmstadt von 1668 und die Rückkehr des verlorenen Sohnes in Petersburg zeigen den Meister noch in voller Kraft.



Abb. 193. Ferdinand Bol: Bildnis einer Gräfin von Nassau-Siegen. Petersburg, Ermitage. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 240.)

Das letzte Jahrzehnt Rembrandts war in verhältnismäßig glücklicher Ruhe verlaufen. Hendrikje und sein Sohn Titus hatten sich seiner Geldangelegenheiten angenommen und ihn gegen die Gläubiger geschützt, wobei diese freilich zu kurz kamen. Wahrscheinlich 1663 wurde ihm Hendrikje durch den Tod entrissen, ein Jahr vor seinem eigenen Tode traf ihn der schmerzliche Verlust seines Sohnes, nachdem dieser sich eben verheiratet hatte. Am 8. Oktober 1669 wurde der Meister in Amsterdam begraben.

Die Nachwirkung Rembrandts auf die holländische



Abb. 194. Philips Koninck: Flußlandschaft. Amsterdam, Reichsmuseum.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 241.)

Kunst ist der Größe seines Genius entsprechend. Wie bei Rubens wurden auch bei ihm einige gleichalterige und aus der älteren Kunstart hervorgewachsene Meister in seinen Bannkreis gezogen, groß war die Zahl seiner unmittelbaren Schüler, und noch größer die Zahl der Maler, welche, ohne seine Schüler zu sein, mehr oder weniger von ihm beeinflußt wurden. Wir beschäftigen uns hier zunächst nur mit den Künstlern der beiden ersten Kategorien. Ein Genie von so ausgeprägter Eigenart wie Rembrandt übte auf diejenigen, welche sich ihm hingaben, einen sehr zwingenden Einfluß aus. Deshalb überrascht es nicht, daß mehrere Künstler seiner Weise aufs engste folgten, sind doch viele Werke von ihnen lange unter dem Namen des Meisters gegangen. Eher dürfte man erstaunt sein, bei ihnen soviel wirkliches Talent zu finden, denn die Erfahrung lehrt, daß sonst nur Künstler von schwacher Begabung sich einem so eigenmächtigen Meister anschließen. Die Erklärung liegt darin, daß Rembrandt trotz aller malerischen und poetischen Verklärung der Naturgrundlage so nahe blieb, und daß seine Kunst ein so schlagender, wenn auch der höchste Ausdruck des holländischen Wesens war. Seine Schüler übernahmen von dem Meister das eingehende Naturstudium und das gewährleistete ihrer Kunst trotz aller engen Anlehnung an ihn eine gewisse Selbständigkeit und bewahrte sie vor manieristischer Schablone, wenigstens so lange sie ihm folgten, denn die meisten von ihnen machten später, als Rembrandt aus der Mode gekommen war, der wieder aufgekommenen akademischen

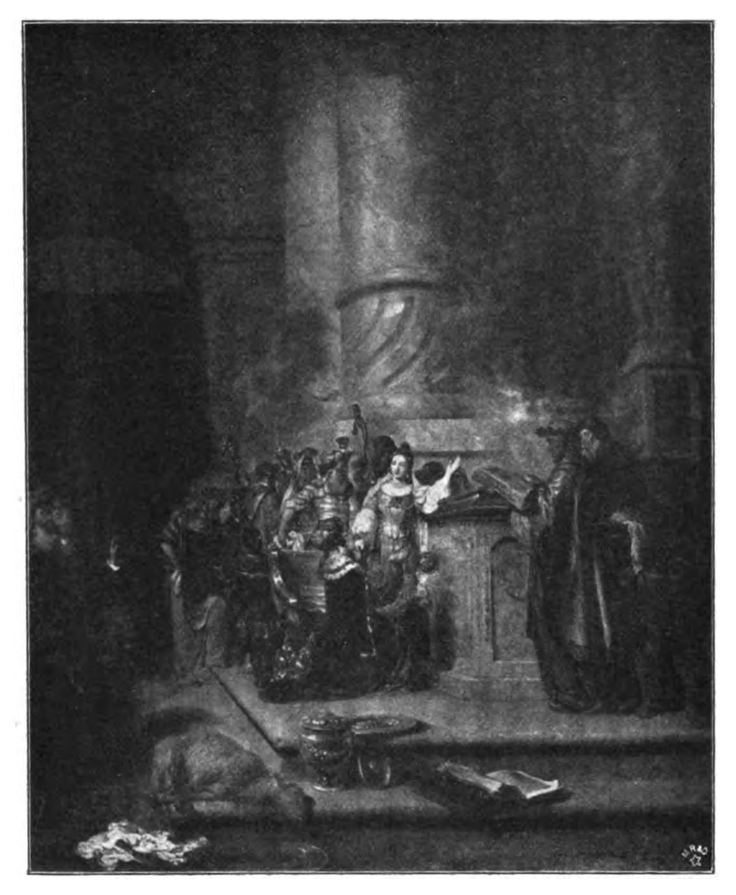


Abb. 195. Gerbrandt van den Eeckhout: Salomons Götzendienst. Braunschweig, Herzogl. Galerie.
Nach einer Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann in München. (Zu Seite 242.)

Richtung Zugeständnisse.

Früher wurden auch diejenigen Künstler, welche ungefähr gleichalterig mit ihm sind und aus einer älteren Schule hervorgingen, sich aber seinem Einfluß unterstellten, für seine Schüler gehalten. So Jan Lievensz (1607—1674), der gleich Rembrandt aus Leyden stammte, bei Joris van Schooten anfing und später Rembrandts Mitschüler bei Pieter Lastman in Amsterdam war. Die Bilder von Lievensz sind eine Abwandlung Rembrandts in das weniger Kräftige und ins Eintönige bei Farbe, Helldunkel, Vortrag und inhaltlicher Gestaltung. Am besten ist er im Bildnis, nächstdem in Bildern biblischen Gegenstandes, besonders im Opfer Abrahams (Braunschweig, Abb. 191), während seine allegorischen Bilder (Verherrlichung des Friedens, Reichsmuseum Amsterdam) und seine Darstellungen aus der Antike (die Enthaltsamkeit des Scipio, Rathaus zu Leyden 1640; Parnaß, Huis ten Bosch 1660) wegen ihres Zusatzes an akademischer Art ziemlich ungenießbar sind. — Salomon Koninck (1609—1656) war Schüler des Claes Moeyaert, nahm also ähnliche Elemente auf wie Lievensz bei Lastman und schloß sich in gleicher Weise wie jener an Rembrandt an, hielt sich aber freier vom Akademischen.

Schon in seiner Leydener Frühzeit bildete Rembrandt eine Anzahl von Schülern aus. Unter ihnen sei hier nur der Haarlemer Willem de Poorter genannt, welcher entsprechend dem von Rembrandt damals bevorzugten Format, kleine Bilder mit ausgebildetem, aber doch recht kaltem und hartem

Helldunkel malte. Den Leydener Hauptschüler Rembrandts Gerard Dou werden wir erst bei der Besprechung der Leydener Schule kennen lernen. — In Amsterdam verschaffte ihm das Aufsehen, welches seine Anatomie des Dr. Tulp erregte, sogleich eine große Anzahl von Schülern. Jacob Adriaensz Backer (1608/9—1651) hatte seine erste Ausbildung schon bei einem Meister in Leeuwarden erhalten, als er in Rembrandts Werkstatt trat. Er war, so weit wir wissen, ausschließlich Bildnismaler und stand seinem Meister sehr unselbständig gegenüber, wenn er auch im Eingehen auf den individuellen Charakter der Dargestellten eine glückliche Hand hatte. Seine Hauptwerke sind Gruppenbildnisse im Reichsmuseum und im Rathaus zu Amsterdam. Das eine der beiden an letzterem Ort aufbewahrten enthält nicht weniger als siebenundzwanzig Figuren und ist vom Jahre 1642 datiert. — Der Neffe Adriaen Backer (1635/36 bis 1684) setzte die Kunst seines Oheims im Bildnis flauer und verblasener fort (Gruppenbildnisse im Reichsmuseum und im Rathaus von Amsterdam) und schloß sich in seinen Bildern klassischen Gegenstandes an die italianisierenden Akademiker Utrechts an. — Verwandt mit Jacob A. Backer ist auch Jacob de Wet (vor 1615—1671).

Alle diese Maler wurden aber übertroffen durch die beiden Hauptschüler Rembrandts aus seiner ersten Amsterdamer Zeit. Der ältere von ihnen, Govaert Flinck (1615—1660), war zuerst Mitschüler von Jacob Backer in Leeuwarden gewesen. So eng er sich in seiner früheren Zeit an Rembrandt anschloß, so zeigt er doch auch damals ein eigenes kühleres Farbenempfinden. Am besten ist er im Gruppen- und Einzelbildnis. Seine Schützen- und Regentenstücke sind im Reichsmuseum zu Amsterdam vereinigt. Unter den beiden Bildern von 1642 ist das bedeutendere das, welches die Bürgerwehr des Kapitäns Albert Bles darstellt, eigenartig in seinem Hochformat und der Anordnung der Schützen in drei Reihen übereinander auf einer Treppe von übrigens freier malerischer Gruppierung, breit und lebendig behandelt, warm im Ton. Sein Hauptwerk ist das Schützenfest von 1648 zur Feier des Westfälischen Friedens (Reichsmuseum) (Abb. 192). Die zahlreichen Figuren sind sehr malerisch angeordnet, plastisch in der Wirkung, das Ganze warm und leuchtend in der Farbe und fast frei von der Erinnerung



Abb. 196. Karel Fabritius: Der Stieglitz. Haag, Mauritshuis. (Zu Seite 242.)

an Rembrandt. — Auch die biblischen Bilder Flincks, die sich eng an Rembrandt halten, sind gut. Dreimal hat er den Segen Isaaks (Reichsmuseum Amsterdam 1638, Sammlung Six und München), zweimal die Verstoßung der Hagar (Pesth 1640, Berlin) gemalt. Als er berufen wurde, sich an der Ausmalung des Amsterdamer Rathauses zu beteiligen, wo den Künstlern eine ähnliche Aufgabe gestellt wurde, wie bei der Ausmalung des Huis ten Bosch, da wußte er nicht ganz ungeschickt seine sonstige, auf Rembrandt fußende Weise mit Elementen der akademischen Kunst, die hier nicht zu umgehen war, zu verbinden, namentlich in dem Riesengemälde, welches Curius Dentatus darstellt, wie er die Bestechung der Samniter zurückweist.

Auch Ferdinand Bol (1616—80) ist eine Doppelgestalt. Am besten ist auch er im Bildnis, sowohl in den vielen Einzelbildnissen, die über ganz Europa zerstreut sind (Abb. 193), als auch in den großen Gruppenbildnissen, von denen das schönste das vom Jahre 1649 im jetzigen Amsterdamer Rathaus ist. Es stellt die Regenten des Leprosenhauses dar, ist sehr kräftig in der Farbe, weich im Vortrag und von vortrefflicher Gesamthaltung. Mehrere Regentenstücke späterer Zeit, das mit den Vorstehern des Huiszittenhuis von 1657, werden im Reichsmuseum aufbewahrt. Unter den Familiengruppenbildern stellt eins im Reichsmuseum eine junge Mutter mit zwei Kindern dar, angeordnet wie ein Madonnenbild mit dem Johannesknaben. — Auch die biblischen Bilder



Abb. 197. Samuel van Hoogstraten. Hof eines vornehmen Hauses. Haag, Mauritshuis. (Zu Seite 242.)

offenbaren den talentvollen Schüler und engen Nachfolger Rembrandts. Dem Petersburger Bilde Rembrandts, welches die Braut des Tobias nackt auf ihrem Bett darstellt, entspricht sehr genau das Bild gleichen Gegenstandes von Bol im Museum zu Braunschweig. Die Ruhe auf der Flucht (1644 Dresden), die Frauen am Grabe (1644 Kopenhagen),

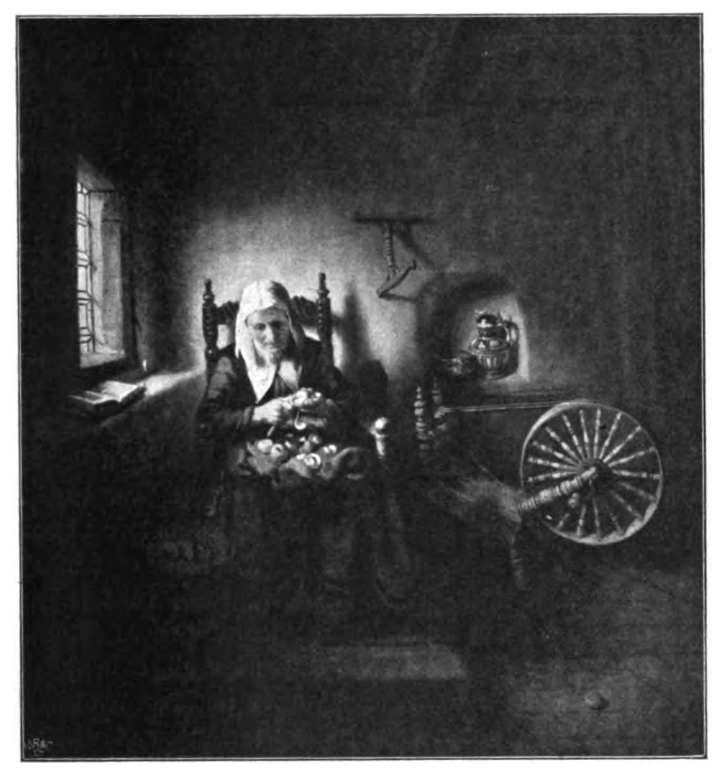


Abb. 193. Nicolas Maes: Äpfel schälende Frau. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 243.)

Jakobs Traum (Dresden) und andere stehen in der malerischen und geistigen Nachempfindung Rembrandts hoch. — In der Mitte der fünfziger Jahre machte Bol eine verhängnisvolle Schwenkung nach dem Akademischen und malte zahlreiche glatte und süßliche Bilder antiken Gegenstandes. Einzeln behandelte er sogar biblische Gegenstände in dieser hohlen, phrasenhaften Manier, wie den Tanz der Salome auf einem Bilde des Amsterdamer Reichsmuseums.

Zu den Schülern, die zu Ende der dreißiger Jahre in Rembrandts Werkstatt sich ausbildeten, gehören zwei Landschafter, die Brüder Jacob (spätestens 1616 bis nach 1708) und Philips Koninck (1619—88), die Verwandte, wahrscheinlich Vettern, von dem oben genannten Salomon Koninck waren. Von ersterem sind namentlich die früher Rembrandt zugeschriebenen Radierungen bedeutend. Der Begabtere von beiden war der jüngere, und zwar kommt er Rembrandt in der Landschaft, die er fast ausschließlich malte, an Bedeutung sehr nahe (Abb. 194). Er giebt meistens einen weiten Blick über flaches Land von wenig oder gar nicht erhöhtem Standpunkt aus. Er schildert liebevoll die Flüsse und Kanäle, welche das Land durchziehen, die Ortschaften, welche es beleben, die Dünen, welche es in der Ferne begrenzen, er läßt durch ziehende Wolken die Beleuchtung leise wechseln. Über der Fülle der Einzelheiten, die erst der näher betrachtende Blick herausfindet, vergißt er nie die malerische Größe.

Das wuchtige und dramatische Element, welches Rembrandts gemalte Landschaften haben, fehlt ihm, dafür aber erfreut er durch milde und friedliche Stimmung, wobei er durchaus kräftig bleibt. Landschaften von ihm befinden sich in vielen öffentlichen und privaten Sammlungen, ein frühes Sittenbild, Schiffer im Wirtshaus, gehört dem Schweriner Museum, sein Selbstbildnis wird in den Uffizien zu Florenz aufbewahrt.

Unter den beiden Figurenmalern, die zu gleicher Zeit bei Rembrandt lernten, ist Jan Victors (1620 bis nach 1672) der unbedeutendere. Es giebt einige Bildnisse von ihm, meist behandelte er alttestamentliche Gegenstände und mehrfach schuf er Sittenbilder. Anfangs verstand er Rembrandt gut zu folgen, später aber wurde er trocken und eintönig. Gerbrandt van den Eeckhout (1621—74) verstand es vorzüglich, den kleinfigurigen Bildern Rembrandts nahe zu kommen, die Innenräume mit zartem Helldunkel zu erfüllen und die landschaftlichen Hintergründe kräftig und warm zu behandeln. Die Bilder aus den vierziger Jahren zeigen ihn in engstem Anschluß an Rembrandt (Tobias seinen Vater heilend, Braunschweig, andere Bilder in der Brera und in Grenoble). In den fünfziger Jahren hatte er seinen Stil völlig durchgebildet und entwickelt (Salomons Götzendienst 1654 [Abb. 195], Mutter und Kind 1659, beide in Braunschweig; ferner Bremen, Rotterdam, Kopenhagen). In den sechziger Jahren näherte er sich der akademischen Modeströmung, indem er glatter und kälter wurde (Sophonisbe empfängt den Giftbecher, Braunschweig 1664). Bildnisse scheint er nur selten gemalt zu haben.

Unter den Schülern, die in der ersten Hälfte der vierziger Jahre in Rembrandts Werkstatt eintraten, ist der bedeutendste Karel Fabritius, der in seinem Wohnort Delft bei der Pulverexplosion des Jahres 1654, angeblich erst dreißig Jahre alt, ums Leben kam. Seine nur in ganz geringer Anzahl erhaltenen Werke sind einer der besten Beweise dafür, daß aus dem einfachsten Motiv und bei schlichtester Wiedergabe der Natur, allein durch die Wärme der malerisch-poetischen Empfindung bedeutende Kunstwerke gemacht werden können. Er hat dem Rembrandtschen Helldunkel alles Phantastische genommen, es sonnig aufgehellt und doch den ganzen dichterischen Zauber beibehalten (die Wache, Schwerin, Museum; der Stieglitz [Abb. 196], Haag, Mauritshuis; Bildnisse). — Sehr viel schwächer ist Barent Fabritius, dessen verwandtschaftliches Verhältnis zu Karel nicht bekannt ist. — Gleich vorzüglich im Sittenbild wie im Bildnis war Samuel van Hoogstraaten (1626—1678). Mit seinen Ansichten von Innenräumen oder Höfen, in denen ein feines malerisches und poetisches Helldunkel herrscht, bei denen der Blick öfters durch mehrere hintereinander liegende Zimmer oder Hofteile geführt wird, und die durch wenige Figuren belebt sind, eröffnet er eine neue Art, welche ihre Fortsetzer und Vollender in Nicolas Maes, Jan Vermeer und Pieter de Hooch fand. (Die kranke Frau, Amsterdam, Reichsmuseum; Hofbild, Haag, Abb. 197.)

1650—54 war Nicolas Maes (1632—93) Schüler bei Rembrandt. Im Genrebild vertiefte und bereicherte er die Art des vorgenannten Künstlers, in der malerischen Kraft des Helldunkels und in der Glut der Farbe kommt er

Rembrandt sehr nahe, in letzterem um so mehr, als er die Farbe weniger durch das Helldunkel abdämpfen läßt. Unnennbar ist der friedliche Zauber, der über seine Innenräume, namentlich über diejenigen mit einzelnen alten Frauen bei häuslichen Beschäftigungen ausgegossen ist. Aber auch Bilder mit mehreren Figuren hat er mit demselben malerischen und poetischen Reiz durchdrungen (Spinnerin, Amsterdam; lesende Alte, Brüssel; die holländische Hausfrau und die holländische Magd, beide von 1655, London, Nationalgalerie; Äpfel schälende alte Frau, Berlin, Abb. 198). Alle diese Bilder, sowie einige vorzügliche Bildnisse ge-

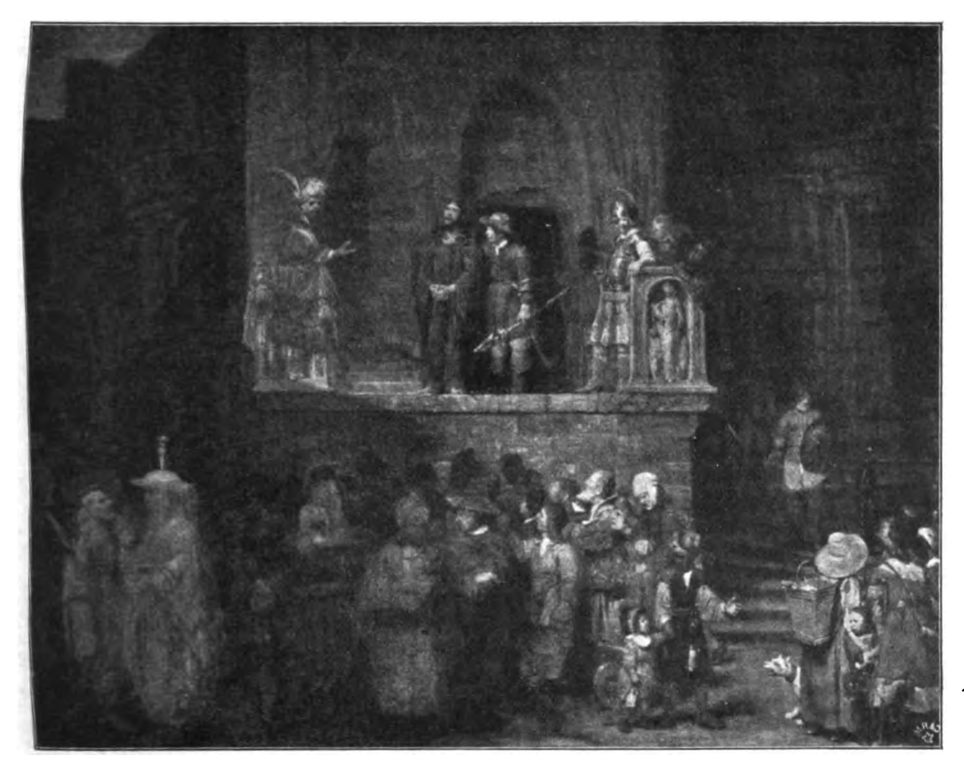


Abb. 199. Aert de Gelder: Ecce Homo. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 244.)

hören seiner früheren Zeit an. Nachdem er jedoch längere Zeit in Antwerpen zugebracht hatte, machte er unter dem Einfluß der dortigen und der französischen Kunst eine Stilwandlung zum glatten Manieristen durch und malte auch nach 1678, nachdem er sich in Amsterdam niedergelassen hatte, nur noch Bildnisse in dieser neuen, so sehr viel minderwertigen Art, daß man eine Zeit lang glaubte, zwei Künstler desselben Namens annehmen zu müssen. — Ganz im Gegensatz dazu blieb der Dordrechter Aert de Gelder (1645—1727), der zuerst Schüler von Samuel van Hoogstraaten gewesen war und seit 1665 einige Zeit bei Rembrandt arbeitete, der Weise des letzteren bis an sein Lebensende, also weit in das 18. Jahrhundert hinein, treu. Trotz geringer Selbständigkeit sind seine Bilder durch ehrliche innere und äußere Auffassung anziehend (Ecce

Homo, Dresden 1671 [Abb. 199]; Maler, welcher eine Dame porträtiert, Frankfurt, 1685; Passionsfolge, Aschaffenburg; Bildnisse in verschiedenen Galerien).

Wie Frans Hals und Rembrandt die beiden hervorragendsten Maler Hollands sind, so sind die Hauptstätten ihres Wirkens, Haarlem und Amsterdam, die bedeutendsten Kunststädte auch abgesehen von jenen und von den Künstlern, welche unmittelbar mit jenen beiden in Zusammenhang stehen. Diese beiden Orte müssen wir, ihrer Wichtigkeit entsprechend, voranstellen, wenn wir jetzt die zahlreichen Künstler Hollands, abgesehen von den bereits genannten, besprechen wollen.

Die Maler von Haarlem. Neben Frans Hals steht bedeutungsvoll sein Bruder Dirk Hals (geb. vor 1600, gest. 1656). Er scheint der Schüler seines wohl älteren Bruders gewesen zu sein. Die flotte und geistreiche Technik jenes übertrug er auf seine Bilder kleinen Formats. In seiner früheren Zeit kommt er seinem Bruder in der frischen Lebendigkeit der reichen Lokalfarbe bei kühlem grauem Ton sehr nahe. Später wird er äußerlicher und roh und kommt zu einem wärmeren bräunlichen Ton. Sein Hauptverdienst beruht darin, daß er eine eigene Art der Sittenmalerei, die schon vor ihm andeutungsweise vorhanden war, in seinen „Gesellschaftsstücken“ ausbildete. Er wurde damit vorbildlich für eine ganze Klasse von Malern. Es ist ein heiteres und ausgelassenes Genußleben, welchem sein Pinsel gewidmet ist. Eine leichtlebige Gesellschaft, häufig die Offiziere der Soldateska, durch welche die Holländer den großen Unabhängigkeitskrieg schließlich zu Ende führen ließen, mit



Abb. 200. Dirk Hals: Tafelnde Gesellschaft. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 245.)



Abb. 201. Antoni Palamedes: Bildnis eines Ehepaares mit tafelnder Gesellschaft. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu S. 247.)

ihren lustigen Damen, versammelt sich in glänzenden Sälen oder im Garten bei üppigen Gelagen oder beim Spiel oder bei Musik und Tanz. Die individuelle Schilderung des Einzelnen, die sich Frans Hals zur Hauptaufgabe gemacht hatte, geht unter in der Schilderung der Gattung. Auch wenn er einzelne Figuren malt, herrscht darin mehr das Typische als das Individuelle. Der frische Humor übergoldet auch seine Gemälde und verleiht ihnen ein gut Teil ihrer Anziehungskraft. Die größte Zahl seiner erhaltenen Bilder ist nach Deutschland gewandert. Da man den Meister erst seit kurzem schätzt, sind sie meist in die kleinen Galerien gekommen (Braunschweig, Dessau, Hamburg, Sanssouci, Stuttgart). Ein schönes Bild von 1628 besitzt die Akademiesammlung zu Wien, und in dieser Stadt befinden sich auch die meisten der in Privatbesitz gelangten Gemälde des Meisters. Unter den großen Galerien hat nur die Berliner ein Bild von Dirk Hals aufzuweisen, die Triktrakspieler von 1627. Die übrigen Werke befinden sich besonders in holländischem und Pariser Privatbesitz (Abb. 200).

Den Ruhm, der Hauptvertreter der Gesellschaftsstücke zu sein, hatte dem Dirk Hals bis in die neueste Zeit Antoni Palamedes Stevaerts (geb. 1600 oder 1601 in Delft, gest. 1673 oder 1674) streitig gemacht. Trotzdem er in Delft lebte, werden wir ihn passend schon hier einfügen, da er seine Hauptrichtung von den Brüdern Hals empfing. An künstlerischer Qualität steht er dem Dirk Hals kaum nach, wenn seine Farbe auch weniger lebendige Trans-

parenz hat; wofür seine größere Fähigkeit Lichtwirkungen zu beobachten und darzustellen entschädigt. Das Flotte im Vortrag, wodurch jener ausgezeichnet ist, erreicht er niemals, sondern er ist ängstlicher, aber auch solide und sorgfältig in



Abb. 202. Gerard Terborch: Der Liebesbrief. In der Münchener Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 251.)

Zeichnung und Farbenvertreibung. Sein schwerfälligeres Temperament macht sich ebenfalls in der Auffassung der Figuren geltend, deren Benehmen schüchterner und trotz desselben Lebenswandels ernsthafter ist. Dem Dirk Hals überlegen ist er im Stoffgebiet insofern, als er auch zahlreiche Bildnisse gemalt

hat. Bei den lebensgroßen Werken dieser Art (Berlin, Schwerin, Brüssel) ist er voll schlichter Naturwahrheit, während die kleinen Bildnisse in ganzer Figur (Hannover; Sammlung Adrian Hope, London; Ehepaar mit tafelnder Gesellschaft im Hintergrunde, Berlin, Abb. 201) gleichzeitig sittenbildlich anziehend wirken. — An Gesellschaftsstücken auch dieses Meisters ist Deutschland am reichsten und zwar ebenfalls in den kleineren Sammlungen (Braunschweig, Göttingen, Gotha, Frankfurt, Mannheim).



Abb. 203. Gerard Terborch: Selbstporträt. In der Kgl. Gemäldegalerie im Haag. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 251.)

Als Schüler des Antoni Palamedes ist wahrscheinlich sein jüngerer Bruder Palamedes Palamedes Stevaerts (1607 bis 1638) anzusehen, der fast ausschließlich Reitergefechte in temperamentvoller Auffassung malte.

Neben Palamedes wurde schon früher A. J. Duck als ein Hauptvertreter der Gesellschaftsstücke genannt. Es ist leicht, diesen Künstler von dem etwas jüngeren Tiermaler Jan le Ducq zu scheiden, aber schwer festzustellen, ob sich einige weitere Notizen, welche sich über den Künstlernamen Duck erhalten haben, auf ihn beziehen. Er scheint zwischen 1630 und 1650 gearbeitet und fast ausschließlich das Leben der Soldaten und zwar in seinen Ausschreitungen geschildert zu haben. Aber auch Bildnisse in kleinem Format kommen vor. (Seine

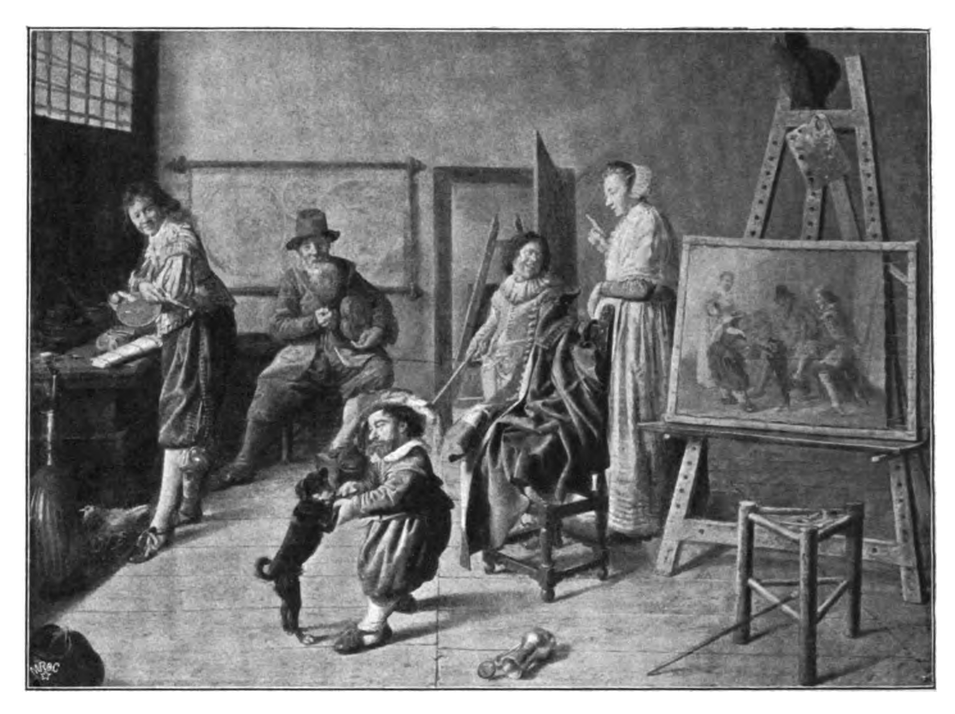


Abb. 204. Jan Miensen Molenaer: Treiben der Maler mit ihren Modellen im Atelier.
Berlin, Kgl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 251.)

Bilder besonders häufig in Deutschland, in öffentlichen Sammlungen zu Berlin, Dresden, Gotha, Hamburg, Karlsruhe, Meiningen, München, Stuttgart, in Privatsammlungen namentlich zu Wien.) — Dieser Reihe von Malern schließt sich ferner der Amsterdamer Pieter Codde eng an (1599 oder 1600—1678). Seine Beziehung zu Frans Hals wird dadurch bewiesen, daß er dessen Schützenstück von 1637 im Amsterdamer Stadthaus durch Hinzufügen einer vom Rücken gesehenen und sich umschauenden Figur vollendete. Er wie Duck sind schlechte Zeichner, welche langgestreckte Figuren bevorzugen. Beide sind weniger reich in der Farbe als Dirk Hals und Palamedes. Im allgemeinen deckt Codde sich in seinen Gegenständen mit den übrigen, es wird ihm aber auch ein Bild, welches den Streit zwischen Marsyas und Apollo darstellt (Londoner Kunsthandel), zugeschrieben. (Seine Bilder in vielen öffentlichen und Privatsammlungen.)

Diesen Gesellschaftsmalern in weiterer Entfernung anzugliedern ist Gerard Terborch (ca. 1614—1681). Er war zunächst in seiner Geburtsstadt der Schüler seines gleichnamigen Vaters und scheint auch von dem dortigen Meister Hendrik Averkamp beeinflußt zu sein. Dann aber empfing er seine Haupteindrücke 1632—1635 in Haarlem, wo die Brüder Frans und Dirk Hals, sowie der um den letzteren versammelte Kreis stark auf ihn einwirkten. Seit 1635 ging er auf Reisen nach England, Deutschland und Italien. Dann wohnte er eine Zeit lang in Amsterdam, 1646—1648 lebte er in Münster in Westfalen,

wo er das geschichtlich und künstlerisch bedeutende Bild des Friedensschlusses zwischen Spanien und Holland am 15. Mai 1648 (jetzt Nationalgalerie zu London), eine Bildnisgruppe von zahlreichen Figuren, malte. Das folgende Jahr brachte er in Spanien zu. 1654 verheiratete er sich zu Deventer, wo er nunmehr seinen ständigen Wohnsitz nahm.

Aus seiner Schulung in dem Kreise der Brüder Hals brachte er seinen Sinn für anspruchslose Schlichtheit im Gegenstande und in der äußeren Anordnung mit. Wenige Figuren, die in unbedeutenden Handlungen zusammengestellt werden, genügen ihm. Das Schreiben, Überbringen, Lesen eines Briefes, eine einfache häusliche Verrichtung, eine Einzelfigur, die bedächtig raucht oder trinkt eine ruhige Unterhaltung sind seine Motive, wozu noch als das weitaus am meisten verwertete und am meisten Inhalt darbietende das Musizieren tritt. Der Hausrat ordnet sich immer den Figuren unter und spielt keine selbständige Rolle. Im seelischen Ausdruck sind seine Figuren außer beim Musizieren so wenig tief gefaßt, daß wir bei einer einfachen Unterhaltung durchaus im Zweifel darüber bleiben, worüber die Leute sprechen, wie z. B. bei seinem durch Goethes Deutung besonders berühmt gewordenen Bilde, der sogenannten „väterlichen Ermahnung“, von dem es zwei Exemplare in Amsterdam und Berlin gibt. (Nach der Analogie mit anderen Bildern zu schließen, macht der Offizier dem vom Rücken gesehenen Mädchen einen unsittlichen Antrag.) Auch im Malerischen ver-



Abb. 205. Adriaen van Ostade: Lustige Bauerngesellschaft. In der Alten Pinakothek zu München. (Zu Seite 254.)

zichtet er auf alle gröberen Effekte. Er vermeidet jede besondere Lichtwirkung, ein ruhiges, gleichmäßiges Licht umspielt seine Gestalten, seine Bilder sind gleichweit von Buntheit wie von Mattfarbigkeit entfernt. In Haarlem wurde Terborchs feiner Sinn für die malerische Zusammenstellung der Farben ausgebildet,

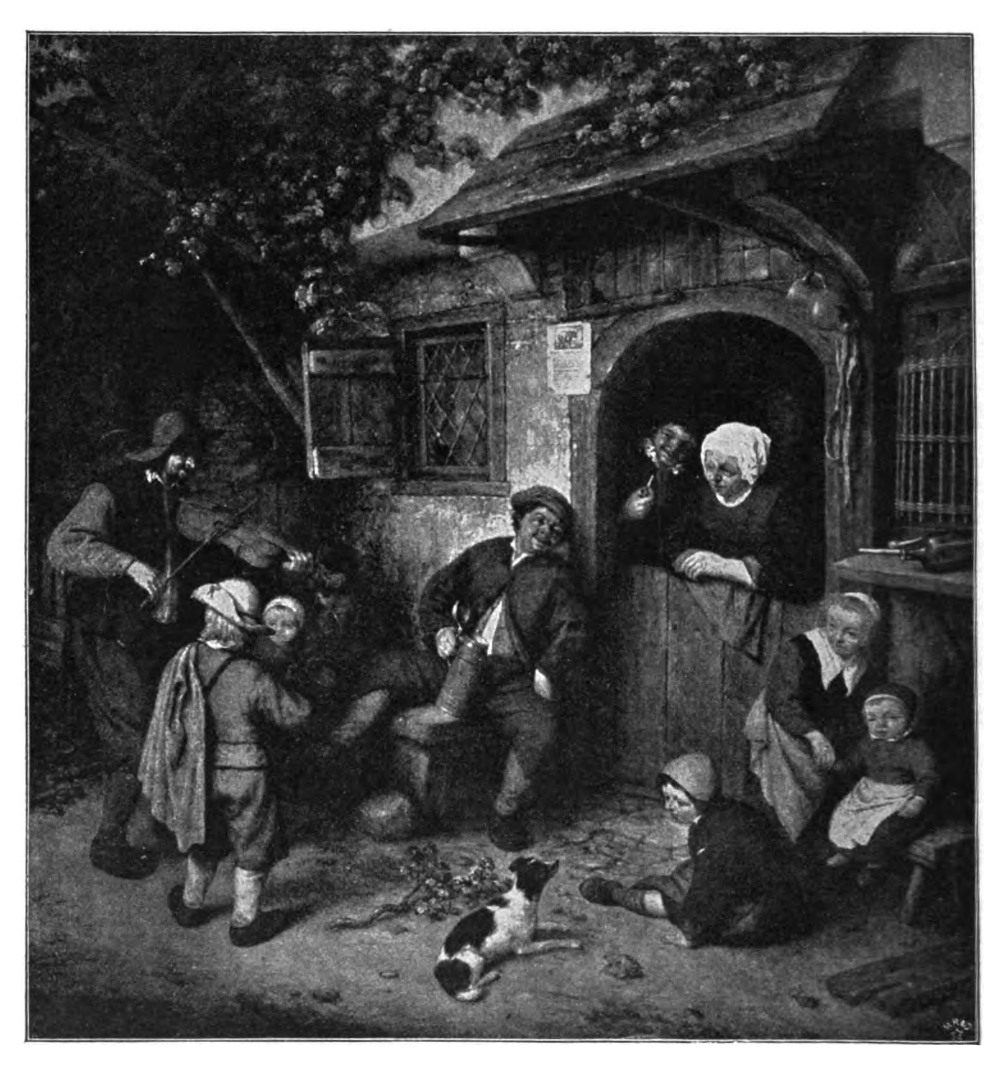


Abb. 206. Adriaen van Ostade: Der Spielmann (1673). Im Kgl. Museum im Haag. (Zu Seite 255.)

und er übernahm den Haarlemer feinen, blaßgrauen Ton. Die Meisterschaft der Stoffbehandlung steigerte er seinen Vorbildern gegenüber in Bezug auf den Wert, den sie im Kunstganzen seiner Bilder darstellt, ohne daß er sie virtuosenhaft vordrängt. Während seines Aufenthaltes in Amsterdam ist das Rembrandtsche Helldunkel nicht ganz ohne Einwirkung auf ihn geblieben, ohne daß er doch seinen Vortrag wesentlich geändert hätte. Bestärkt wurde Terborch in seinen Grundsätzen schlichter Naturwahrheit und fein gestimmter malerischer Farben-

wirkung während seines Aufenthaltes in Spanien durch Velazquez, mit dem er vielleicht persönlich bekannt geworden ist.

Von Terborchs frühen Bildern erinnert der Besuch einer alten Frau beim Arzt von 1635 in Berlin an Frans Hals. Unter den anderen Bildern desselben Jahrzehnts, in denen Haarlem lebhaft nachklingt, seien der seinen Hund lausende Knabe (München) und die Familie des Scherenschleifers in einem Hofe (Berlin), eines der wenigen Bilder des Meisters, die nicht in einem Innenraum spielen, erwähnt. Bilder mit dem Briefmotiv befinden sich im Haag (die Depesche, 1655), München (Abb. 202), Dresden, Petersburg (der Bote vom Lande), Buckinghampalast in London, Florenz; galante Szenen in Paris und Petersburg; einfache häusliche Verrichtungen Dresden (Dame sich die Hände waschend), Wien (Apfelschälerin), Dresden (Einzelfigur, Wiederholung der Dame im weißen Seidenkleid aus der sogenannten väterlichen Ermahnung); miteinander plaudernde Personen: Schwerin; musikalische Unterhaltung: Antwerpen, Berlin, Dresden, Kassel, Paris, Petersburg. Seine schlichte Naturwahrheit macht Terborch geeignet zum Bildnismaler. Auch hier behielt er das kleine Format bei und gab mit Vorliebe die ganze Figur. Das Intime, welches seine Genrebilder haben, zeichnet auch diese kleinen Bildnisse aus (Berlin, Selbstbildnis im Haag, Abb. 203).


Abb. 207. Adriaen von Ostade: Ein Liebespaar. Nach einer Radierung. (Zu Seite 255.)

Den Übergang von den Gesellschaftsmalern zu der Gruppe der Bauernmaler bildet Jan Miensen Molenaer (gest. 1668 zu Haarlem), der sich unter dem Einfluß der beiden Brüder Hals heranbildete. Am deutlichsten zeigt sich das in seinen Jugendwerken, welche Anfang der dreißiger Jahre entstanden. Mit seinem Zahnarzt auf dem Lande (Braunschweig), dem Treiben der Maler mit ihren Modellen im Atelier (Berlin, Abb. 204)), dem Dreikönigsabend (Kopenhagen) hat er den Darstellungskreis jener Gesellschaftsmaler schon bedeutend erweitert. In allen Bildern waltet ein derber, aber durch Naivität anziehender Humor. Die späteren Bilder aus den fünfziger und sechziger Jahren (Kopenhagen, Haag, Berlin, Brüssel) zeigen eine gänzliche Stilwandlung, für die es aber auch Übergänge in einigen dazwischenliegenden Werken gibt. Es ist der Einfluß von Rembrandt, sei es direkt oder durch Adriaen van Ostade, welcher diese Wandlung hervorgerufen hat. Die Lokalfarbe ordnet sich dem braunen Gesamtton unter, die Kompositionen werden feiner abgewogen. Auch gegen-

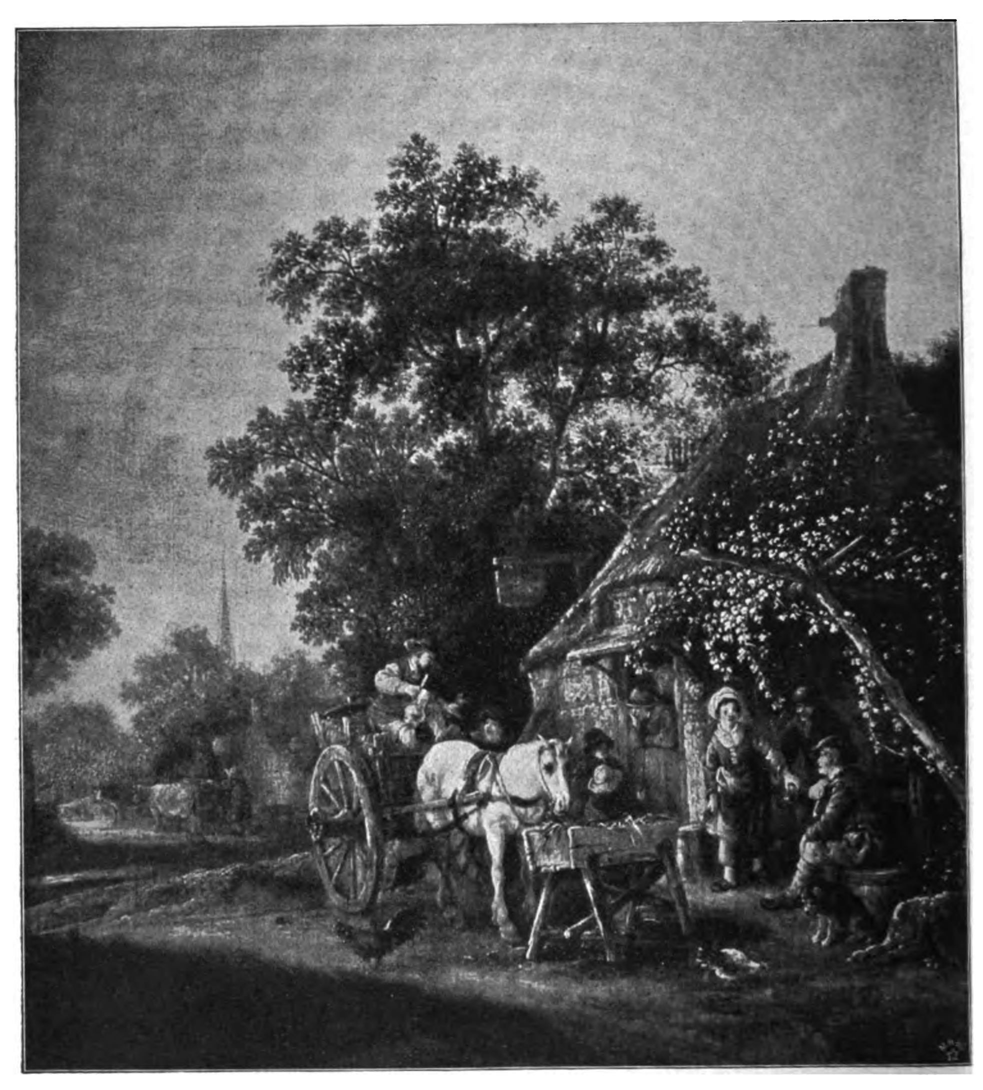


Abb. 208. Isack van Ostade: Rast vor dem Wirtshaus. Im Louvre zu Paris.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 256.)

ständlich ist eine Veränderung zu bemerken, indem das Bauernleben mehr bevorzugt wird.

Die Haarlemer Bauernmalerei schließt sich nicht an Dirk Hals, sondern an den größeren der beiden Brüder, an Frans Hals, an, der sie in den Gegenständen vieler Bilder schon vorgedeutet hatte. Sie ist das Gebiet der beiden Hauptschüler des Frans Hals, des Adriaen Brouwer und des **Adriaen van Ostade** (1610—1675, geboren und gestorben zu Haarlem). Den ersteren, der halb zur vlämischen, halb zur holländischen Kunst gehört, haben wir schon bei seinen vlämischen Landsleuten besprochen. Nicht nur hat seine Kunst mehrere holländische Züge, sondern wir werden seinem Einfluß auch in der holländischen

Malerei mehrfach begegnen, so ist er gleich auf die Ausbildung seines großen Mitschülers Adriaen van Ostade nicht ohne Einwirkung geblieben. Hohe Begabung für das Malerische macht sich bei Adriaen van Ostade schon in seinen früheren Bildern geltend, schon strebt er nach dem in der Halsschule unbekannten Helldunkel, reicher Abtönung und feiner, wohl abgewogener Komposition. Im übrigen zeigen das Bestreben lebendig bewegte Vorgänge, Schmausereien, Tänze, Raufereien von Bauern, zu geben, und der derbe Humor den engen Anschluß an Frans Hals, während eine gewisse typische Charakteristik beweist, daß er auch die Werke des Dirk Hals kannte. Da er sich in der Charakterisierung noch nicht ganz sicher fühlt, übertreibt er häufig und kommt bis zur Karikatur. Seit etwa 1639 treten diese Einflüsse zurück gegen die mächtige Einwirkung Rembrandts, in welchem Adriaen van Ostade den ihm kongenialeren Künstler gefunden hatte. Keineswegs suchte er diesen Meister nachzuahmen, sondern vertiefte und bereicherte sich nach seinem Beispiel nur in seiner eigenen Natur. Die malerischen Qualitäten seiner Bilder werden in tieferer Sättigung, in vollerem und milderem Wohllaut der Farbe, in gleichzeitig kräftigerem und zarterem Helldunkel, in größerer Lebendigkeit des Lichtes gesteigert. Bei Innenräumen weiß er meisterhaft die Wirkungen des durch die kleinen Fenster einfallenden Lichtes, bei den Szenen im Freien den Halbschatten unter den Bäumen mit tanzenden Sonnenlichtern und das offene Licht des Himmels wiederzugeben. In der Charakteristik der Figuren hat er jetzt Sicherheit erlangt und vermeidet allzu starke

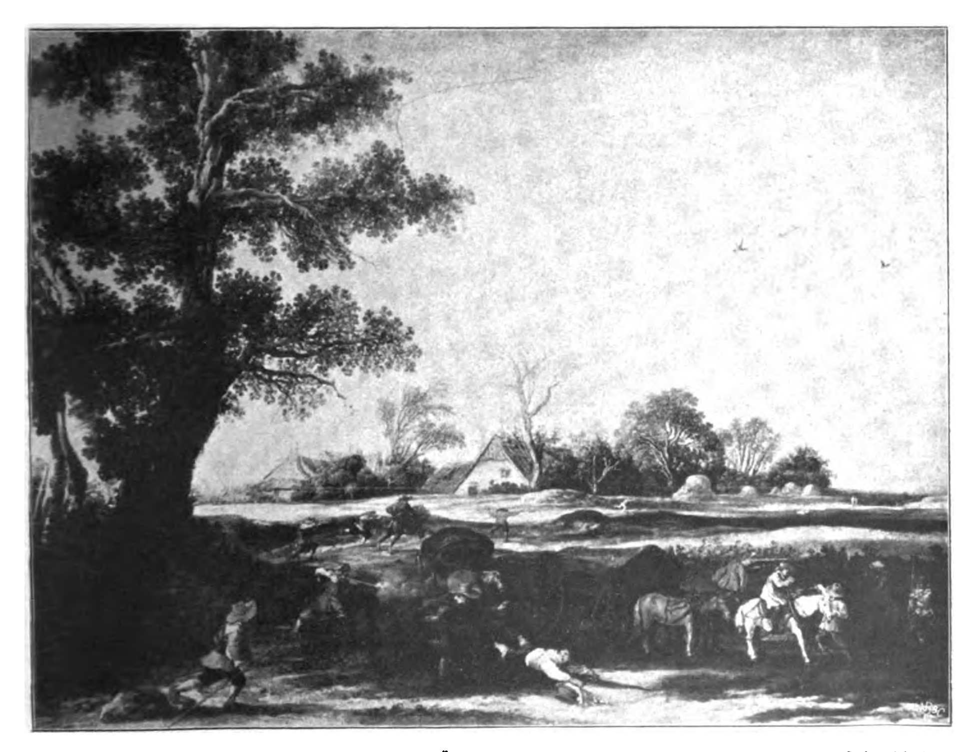


Abb. 209. Esaias van de Velde: Räuberischer Überfall. Nürnberg, Germanisches Museum. (Zu Seite 258.)

Übertreibungen, wenn er darin auch fast immer ein wenig zu scharf bleibt. Ruhige Szenen eines gemütlichen, behäbigen Daseins sind es, welche er jetzt bei seinen Bauern schildert. Die seelische Wärme, mit welcher er seine Figuren und ihr Leben erfaßt, die tiefe Poesie, mit welcher er die ganze Darstellung inhaltlich und künstlerisch durchdringt, heben seine Bilder weit über ihre einfachen Gegenstände hinaus; es sind tief empfundene lyrische Dichtungen, nicht ins Malerische übersetzt, sondern von vornherein von einem Maler erfunden und mit den Mitteln eines Malers ausgedrückt.

Unter den Bildern seiner früheren Periode bis gegen 1640 seien genannt: Der wilde Bauerntanz in Dresden, die tanzenden Bauern in der Galerie Liechtenstein zu Wien, zwei Bauerngesellschaften in der Schenke in München (Abb. 205). Aus dem Anfang der vierziger Jahre ist der Leiermann in Berlin, das Innere einer Bauernhütte im Louvre, letzteres von wahrhaft Rembrandtscher Kraft des Helldunkels. Ein Bild voll erquickender Lustigkeit ist die tanzende Bauerngesellschaft von 1647 in München. Gegen Ende der vierziger Jahre treten Bilder mit Halbfiguren auf, z. B. der Geiger und der Leiermann von 1648 in Petersburg; derartige Werke finden sich besonders zahlreich in den fünfziger Jahren, z. B. der Zeitungsleser im Louvre und der Raucher in Antwerpen. Von zauberhafter Poesie des Helldunkels ist die musikalische Unterhaltung im Buckinghampalast von 1656. Daß dem Künstler bewegte Szenen jetzt auch bei maßvoller Charakteristik gelingen, beweist die Bauernschlägerei aus demselben Jahre in München. Im Anfang der sechziger Jahre entsteht eine ganze Reihe von Bildern mit besonders feinem und poetischem Licht in Innenräumen, so die Dorfschenke von 1660 in Dresden, die Bauerngesellschaft von 1661 in Amsterdam, die Schule von 1662 im Louvre mit entzückender Charakteristik der Kinder, die Bauernschenke desselben Jahres im Haag, zwei Bilder eines Malers in seiner Werkstatt (Dresden 1663 und Amsterdam). Jetzt malt der Künstler auch gern Bilder mit wenigen Figuren (Dresden und Buckinghampalast).

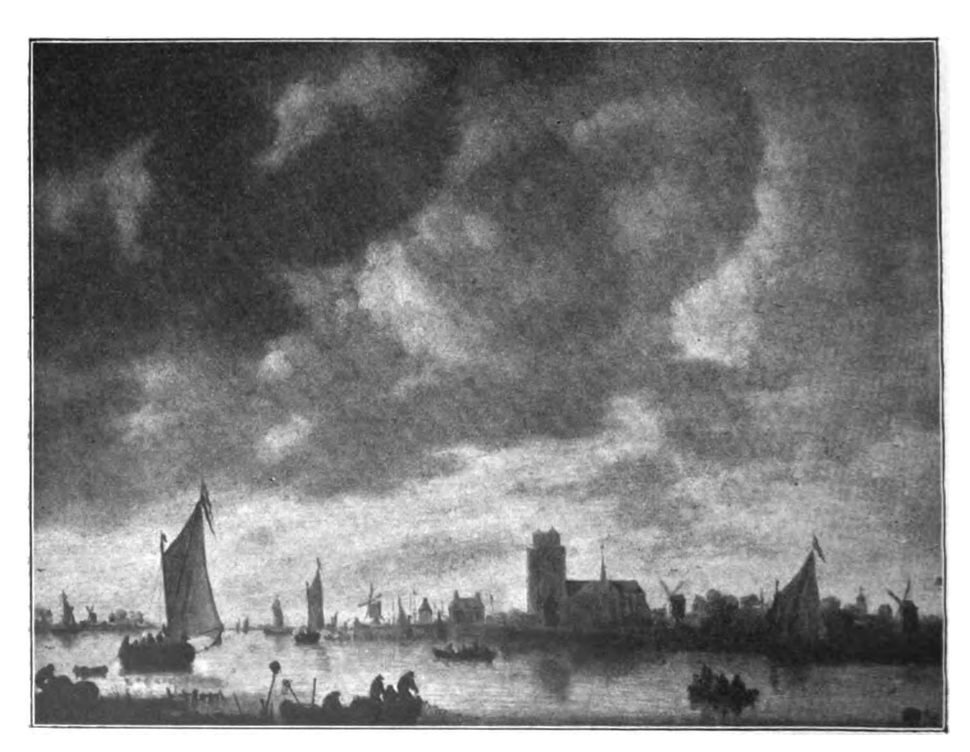


Abb. 210. Jan van Goyen: Ansicht von Dortrecht. Amsterdam, Reichsmuseum. (Zu Seite 260.)

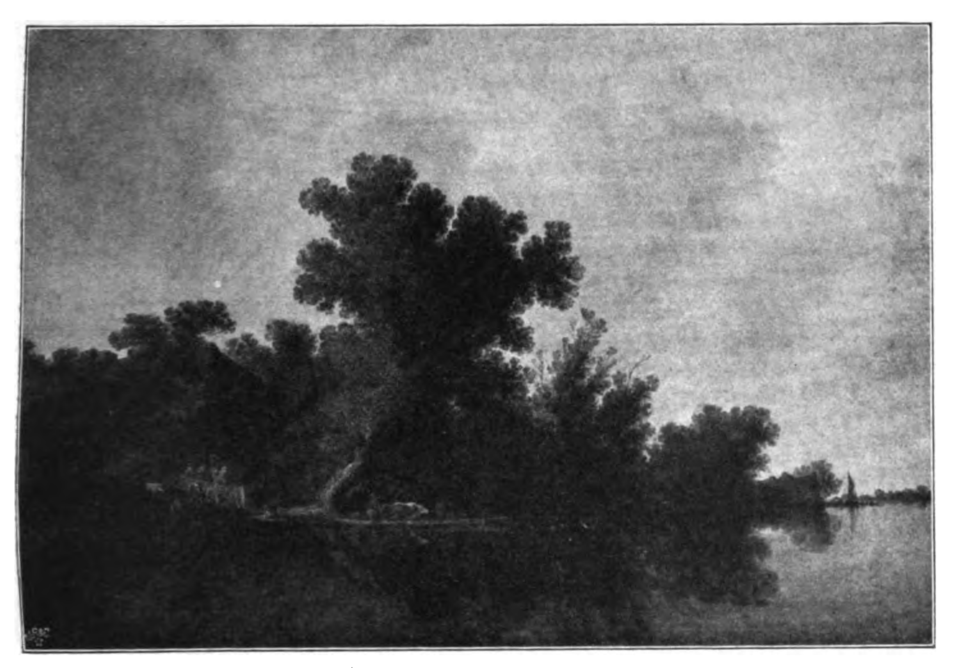


Abb. 211. Salomon van Ruisdael: Die Fähre. München, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 260.)

Ausnahmsweise hat Adriaen van Ostade auch Bilder religiösen Gegenstandes gemalt, wie die Verkündigung an die Hirten in Braunschweig, welche ihre Entstehung wohl der ersten Begeisterung für Rembrandt verdankt und sich an dessen Radierung gleichen Gegenstandes eng anlehnt. Zwei Familienbilder im Louvre und im Haag aus den fünfziger Jahren zeigen den Künstler als Bildnismaler, auf dem letzteren hat er sich selbst mit dargestellt. Noch im Anfang und selbst in der Mitte der siebziger Jahre steht er auf seiner vollen Höhe, wie der Spielmann von 1673 im Haag (Abb. 206) und die Bauern in der Sommerlaube von 1676 in Kassel zeigen. Dann aber geht es abwärts mit ihm, wahrscheinlich unter dem Einfluß des allgemeinen Niederganges der holländischen Malerei. Seine spätesten Bilder sind kalt und bunt und lassen die frühere Leichtigkeit der Hand vermissen.

Nicht minder bedeutend ist Adriaen van Ostade als Radierer. Schlicht und einfach ist er auch hier. Er versteht wie Rembrandt mit wenigen Strichen volles Leben zu geben und, wo er will, vollkommen malerische Wirkungen zu erzielen. Er scheint die Radierung hauptsächlich für sich als Übung betrachtet zu haben, da er sich nicht viel um den Verkauf der Blätter kümmerte. Gute Abdrücke sind selten, da die Platten bald nach seinem Tode mehrfach überarbeitet wurden (Abb. 207).

Es ist natürlich, daß ein Künstler, welcher ein begrenztes Stoffgebiet so meisterhaft darzustellen verstand, der in sich so gefestigt war, ohne gewaltsam zu sein und in dessen Bildern sich so viel solide Kenntnis offenbart, Schüler anzog.

Sein bedeutendster Schüler war sein jüngerer Bruder Isack van Ostade (1621—1649, geboren und gestorben zu Haarlem). Trotzdem er in seinem Stoffgebiet noch begrenzter ist als Adriaen, trotzdem er die meisten Bilder nach demselben Schema komponiert, steht er an künstlerischer Begabung doch nur wenig hinter jenem zurück, fast alle seine Bilder stellen Szenen im Freien dar und können ebensogut als Landschaften mit Staffage wie als Figurenbilder mit

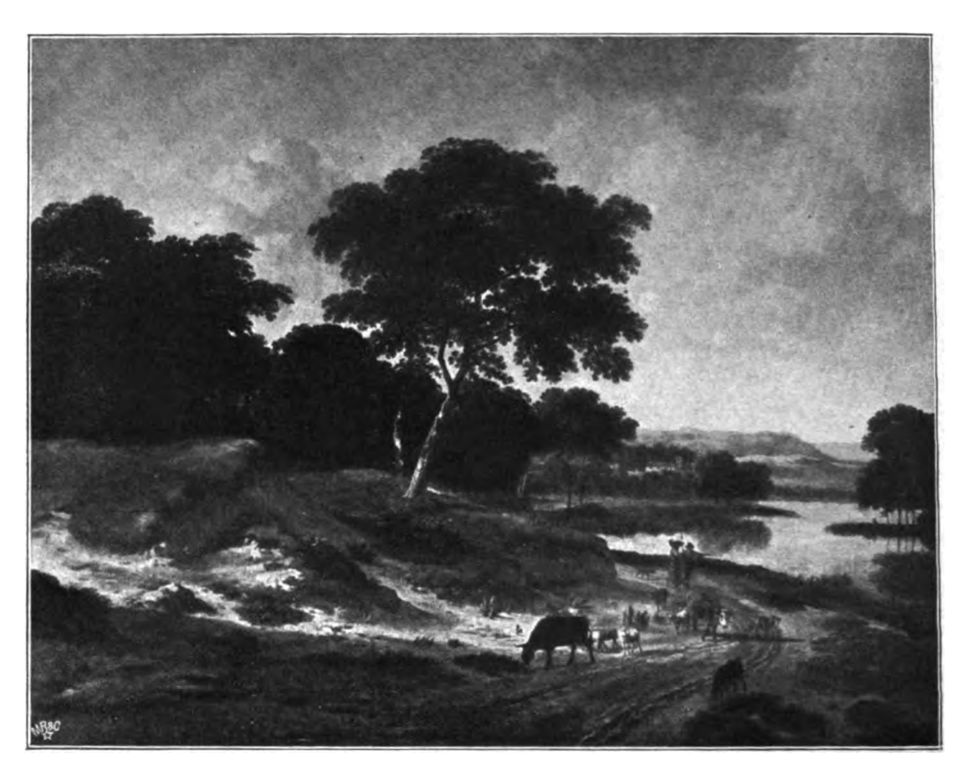


Abb. 212. Jan Wynants: Landschaft. München, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 261.)

landschaftlichem Hintergrund gelten (Abb. 208). Sein Kompositionsschema dabei ist: an der einen Seite naher Vordergrund mit hohen Gebäuden oder Bäumen, schräge in das Bild hinein eine Land- oder Wasserstraße, links Blick in die Ferne. Auch die Gegenstände kehren immer wieder. In einer großen Zahl von Fällen ist es ein Halt vor dem Wirtshaus an der Land- oder Dorfstraße, oder es ist in Winterlandschaften das Leben von Schlittschuhläufern und Schlitten auf der Eisfläche dargestellt. Nicht nur die künstlerische Darstellung des Winters hat er zu Ehren gebracht, sondern auch des Pferdes, das auf wenigen seiner Gemälde fehlt; schon er hat den malerischen Wert des Schimmels für das Gesamtbild erkannt. Wir erhalten auf allen seinen Bildern den Eindruck reichen Verkehrslebens. Die Hauptsache aber ist ihm immer das rein Künstlerische. An Feinheit der Farbe und des Tons, an glücklicher Beobachtung der Atmosphäre steht er kaum einem anderen holländischen Maler nach. Vielleicht die feinsten malerischen Qualitäten haben seine Winterbilder. Auffassung und Vortrag sind schlicht und einfach wie bei seinem Bruder, ein Vorzug vor jenem ist, daß er mit leiseren Mitteln zu charakterisieren versteht. Die große Zahl seiner Bilder trotz seiner kurzen Lebenszeit zeugt von seinem Fleiß (Berlin, München, Dresden, Holland, England, Paris, Petersburg).

Von zwei anderen Schülern Cornelis Pietersz Bega (1620—1664) und Cornelis Dusart (1660—1704), die Maler und Radierer waren, ist

der letztere der bedeutendere. Dusart schließt sich ziemlich eng an seinen Meister an, doch zieht er Szenen, die im Freien spielen, vor. In der Regel versammelt er seine Bauern vor dem Wirtshaus unter einer Weinlaube, die von Bäumen und Büschen beschattet wird. Die malerische Erscheinung dieses Ortes mit weichem Halblicht versteht er mit viel Poesie und Feinheit wiederzugeben (Amsterdam, Dresden, Petersburg).

Unter den Einfluß von Brouwer und Adriaen van Ostade kam in seiner späteren Zeit Thomas Wyck (um 1616—1677), der mit italienischen Straßenbildern und Landschaften im Geschmack des Pieter van Laer begonnen hatte. Doch bildete er eine eigene Art von Gegenständen aus, indem er namentlich Gelehrte und Alchymisten in ihren Arbeitszimmern malte und dabei das Stillleben stark hervorhob. —

Eine ebenso bedeutende Rolle wie im Bildnis und im Genre spielte Haarlem in der Landschaft. Es wurde geradezu der Mittelpunkt der nationalen Landschaftsmalerei, welche von der realistischen Auffassung der heimischen Natur ausging und diese künstlerisch aufs feinste durchgefühlt wiedergab. Die Reize der Umgegend von Haarlem bestehen nicht im Gegenständlichen, sondern die Stadt liegt in einer weiten Ebene, die einzige Abwechslung in der Bodenbildung bieten die schwachen Erhebungen der Dünen dar. Wälder, Sümpfe, Bruchland, Dörfer,



Abb. 213. Philips Wouwerman: Reitergefecht. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann in München. (Zu Seite 263.)

Windmühlen beleben die Fläche. Ein künstlerisch empfindendes Auge aber bemerkt dort die feinsten malerischen Reize, welche durch die dunstige Atmosphäre bei dem weiten Fernblick, durch die reiche Abtönung in die Tiefe hervorgerufen werden. Immer mehr trat in der Haarlemer Landschaftsmalerei die Staffage zurück, die in der gleichzeitigen vlämischen Landschaft z. B. noch immer eine bedeutende Rolle spielte. In Holland und besonders in Haarlem ist die Landschaft zuerst als reine Kunstgattung ausgebildet worden. So befruchtend wirkte die Haarlemer Landschaftsmalerei, daß viele Künstler zu ihr gerechnet werden müssen, welche sich nur vorübergehend in Haarlem aufhielten.

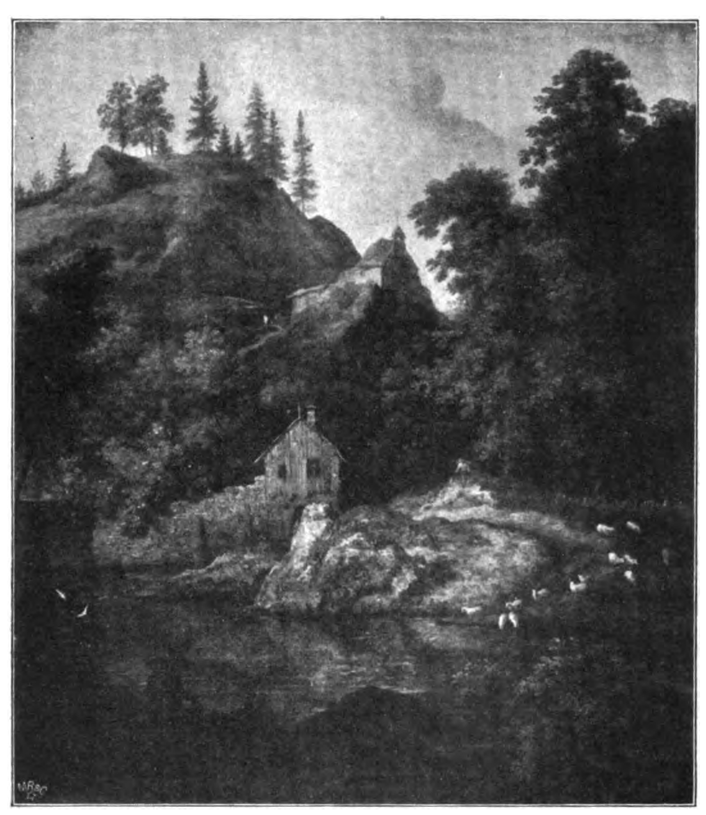


Abb. 214. Allaert van Everdingen: Norwegische Landschaft. Amsterdam, Reichsmuseum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 264.)

Der Übergang aus der Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts vollzieht sich nacheinander in dem Seemaler Hendrik Corneliszz Vroom (1566 bis 1640), der aus der altertümlichen Härte immer mehr zu Tonwirkungen gelangt und in Esaias van de Velde (geb. vor 1590 zu Amsterdam, gest. 1630 zu Haarlem), der schon ganz auf dem Boden der neuen Zeit steht, wenn bei ihm auch die Staffage — Jahrmärkte, Dorffeste, Jagden, Gefechtsszenen, Raubanfälle (Abb. 209), das Leben am Kanal, Schlittenfahrten und Schlittschuhlaufen — noch sehr selbständig ist. Die Lokalfarbe ist bei ihm noch nicht so stark wie bei den Späteren vom Ton, der aber doch schon vorhanden ist, aufgezehrt. Die schlichte Einfachheit und Wahrheit hat er in die holländische Landschaftsmalerei eingeführt.

Auf diesem Wege weiter gegangen ist sein Schüler Jan van Goyen, welcher die Landschaftsmalerei zuerst zur Höhe emporführte. Jan van Goyen

wurde 1596 in Leiden geboren und erhielt dort seine erste Ausbildung. Als er aber mit 20 Jahren nach Haarlem kam, schloß er sich aufs engste an Esaias van de Velde an. Er malte damals Dörfer, Flüsse und Winterbilder, immer mit reicher Staffage und in sorgfältiger Ausführung mit kräftigen Lokalfarben, die aber doch durch einen bräunlichen Ton zusammengefaßt werden. (Dorf mit Kriegsvolk, Braunschweig 1623; Kirchhof, Bremen 1625.) Sein Haarlemer Aufenthalt betrug höchstens zwei Jahre (bis 1631 wohnte er in Leiden, dann

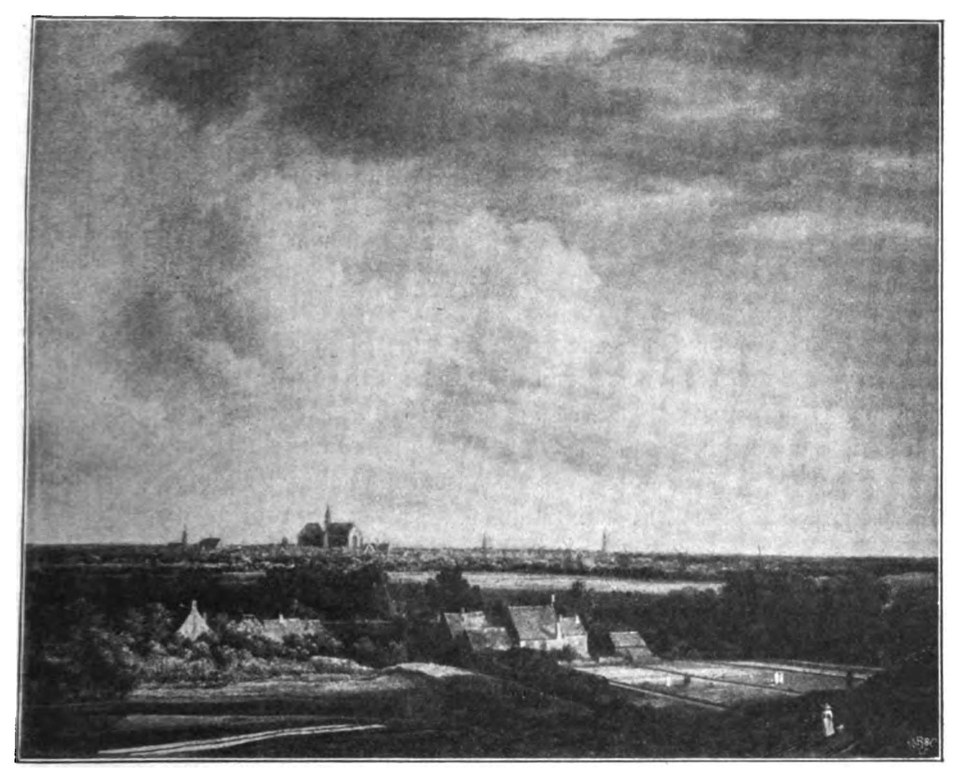


Abb. 215. Jacob van Ruisdael: Ansicht von Haarlem. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 266.)

im Haag, wo er 1656 starb) und doch bildet er den Ausgangspunkt für seine ganze spätere Entwickelung. Immer mehr suchte er sich in seinen malerischen Mitteln zu vereinfachen, immer mehr das atmosphärische Stimmungselement vorzudrängen. Daher ließ er die Farbe immer mehr hinter den Ton zurücktreten, so daß manche Landschaften monochrom wie Sepiamalereien erscheinen. Immer weniger geht er auf Einzelheiten ein. Immer mehr wurde aber auch das spezifisch Charakteristische der holländischen Landschaft hervorgehoben, die in Jan van Goyen einen typischen Darsteller fand. Einfache Bauernhäuser in der leicht gewellten Ebene, an der schmutzigen Straße, daneben ein Ziehbrunnen, breite Kanäle mit weiten Wasserflächen im Sommer, mit belebten Eisflächen im Winter, sandige Dünen mit verkrüppelten Bäumen, die Küste mit der weiten Meeresfläche, aber auch Landschaften mit Städten und Schlössern, das sind seine Motive. Staffage

ist meistens, oft in reicher Fülle vorhanden, aber immer in kleinem Maßstabe und der Landschaft durchaus untergeordnet. Die volle Feinheit und Leuchtkraft des Tones, die volle Leichtigkeit und Flüssigkeit des Vortrags bildet er erst um 1640 aus und behält sie bis zu seinem Tode. Viele seiner Bilder mit ihrem tiefbraunen Ton, wenigstens im Vordergrunde, kann man von Manieriertheit nicht völlig freisprechen, sie sollen wohl die Stimmung des Spätherbstes geben. Feiner sind seine Bilder in graugoldenem Ton, welche den Kampf zwischen Sonne und Dunst atmosphärisch zum Gegenstande haben, und feiner auch die grau-silbernen kühlen Bilder, welche Landschaften voller feuchter Nebelluft schildern. Gemälde von Jan van Goyen enthalten fast alle öffentlichen und viele Privatsammlungen (Abb. 210).

Ebenfalls unter dem Einfluß des Esaias van de Velde bildete sich Pieter Molyn (um 1595—1661) heran, der biblische und Genrebilder mit landschaftlichem Hintergrund, aber doch vornehmlich Landschaften malte, der dem Jan van Goyen oft nahekommt, jedoch farbiger bleibt und in den landschaftlichen Motiven mehr Abwechslung aufweist. Besonders vorzüglich sind seine zahlreich erhaltenen Zeichnungen.

An künstlerischer Bedeutung dem Jan van Goyen mindestens gleich ist ein dritter Nachfolger des Esaias van de Velde: Salomon van Ruisdael (geb. um 1600 zu Haarlem, gest. ebenda 1670). Er entwickelt sich ähnlich wie Jan van Goyen, bevorzugt aber nicht den braunen, sondern einen überaus reizvollen zartgrünlichen Silberton, unter welchem doch auch die Lokalfarben ihr Recht behalten, namentlich das frische Grün der Bäume und die bunte Farbe der Staffage. An Farbensinn ist er jenem durchaus überlegen und weiß die feinsten harmonischen Klänge hervorzubringen; dazu kommt ein Schönheitsgefühl in der Komposition, welches dem Jan van Goyen ebenfalls abgeht. Die Silhouetten seiner Baumgruppen, die er sorgfältiger durchbildet als jener, sind immer interessant. Er versteht höchst reizvoll zwischen den weiten Wasserflächen und den bewegten Linien der Ufer mit ihrem Baumwuchs und ihren Ortschaften zu wechseln. Die Poesie der baumbewachsenen Flußufer und das Leben auf den Fähren, das Glänzende und das Flüssige des ruhigen Wassers mit seinen Spiegelungen, den stillen Frieden über solchen Landschaften, das gleichsam Schwebende der Ferne hat kein Künstler mit so tiefem Naturgefühl erfaßt und malerisch wiedergegeben. — Von etwa 1660 an spürt man eine Rückwirkung seines großen Neffen Jacob van Ruisdael auf ihn, indem er versucht, jenem in kräftigerer Zeichnung und Modellierung der Baumgruppen und in frischerer Farbe nachzueifern, nicht zu seinem Vorteil, denn sein ruhiges, rein lyrisches Temperament war der dramatischen Kraft jenes zu sehr entgegengesetzt. — Zahlreiche Bilder des Meisters sind über das ganze europäische Festland zerstreut, in England sind sie selten (Abb. 211).

Bedeutend jünger als diese Landschafter war Jan Wynants (geb. etwa 1625 in Haarlem, lebte etwa von 1660 an in Amsterdam), doch möge er hier gleich genannt werden, da er die Richtung jener auf schlichte und einfache Naturwahrheit fortsetzt. Die spätere Zeit mit dem veränderten Geschmack verrät

sich namentlich in seiner etwas süßlichen Eleganz. Am bescheidensten sind seine Motive in seiner früheren Zeit. Die Färbung ist ziemlich kräftig, das Blaugrün der Vegetation herrscht vor (Bauernwohnungen Amsterdam). Später bildete er ein Kompositionsschema heraus, welches er fast immer wiederholt (Abb. 212). Im Vordergrunde, auf der einen Seite eine kleine Bodenerhöhung, auf welcher Bäume stehen und um welche ein Fahrweg führt, auf der andern Seite Blick in die ebene Ferne mit zarten Lufttönen unter dem heitern, leicht bewölkten Himmel. Die Vegetation des Vordergrundes ist liebevoll mit spitzem Pinsel durchgeführt, besonders gut sind die Baumstämme geschildert. Die Staffage seiner Bilder ist von Wouwerman, Adriaen van de Velde, J. Lingelbach und anderen gemalt. Seine zahlreichen, häufig datierten Bilder finden sich in den meisten Sammlungen; in den Amsterdamer, Münchener und Petersburger öffentlichen Galerien werden je acht Bilder von seiner Hand aufbewahrt.

In manchen Punkten ist dem Jan Wynants einer der bekanntesten holländischen Maler verwandt, Philips Wouwerman (geb. 1619 zu Haarlem, gest. 1668 ebenda). Auch er geht von einer im Grunde schlichten Naturauffassung aus, wenn er auch immer mehr oder weniger effektvoll komponiert und seine Naturstudien nur frei und aus dem Gedächtnis verwertet. Er ist keineswegs reiner Landschafter, sondern das Figürliche hält in seinen Bildern dem Landschaftlichen mindestens die Wage. Er war Schüler seines Vaters Paulus Joosten Wouwerman, ob er auch Schüler von Jan Wynants gewesen ist, erscheint zweifelhaft, da jener mehrere Jahre jünger war; das süßlich

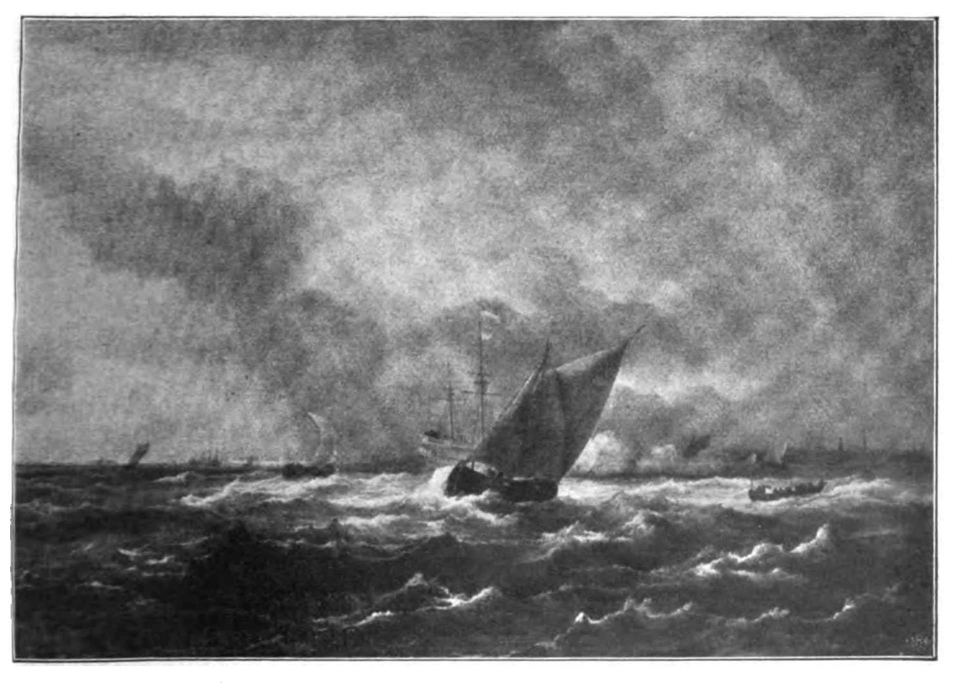


Abb. 216. Jacob van Ruisdael: Bewegte See bei aufsteigendem Wetter. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 267.)

Elegante von Wynants findet sich auch bei ihm. Er ist ein Künstler, der sehr viel zu erzählen weiß und, wie die ungeheure Zahl seiner Bilder beweist, sehr leicht produzierte, das hat ihm neben dem Gefälligen seines Vortrags und der

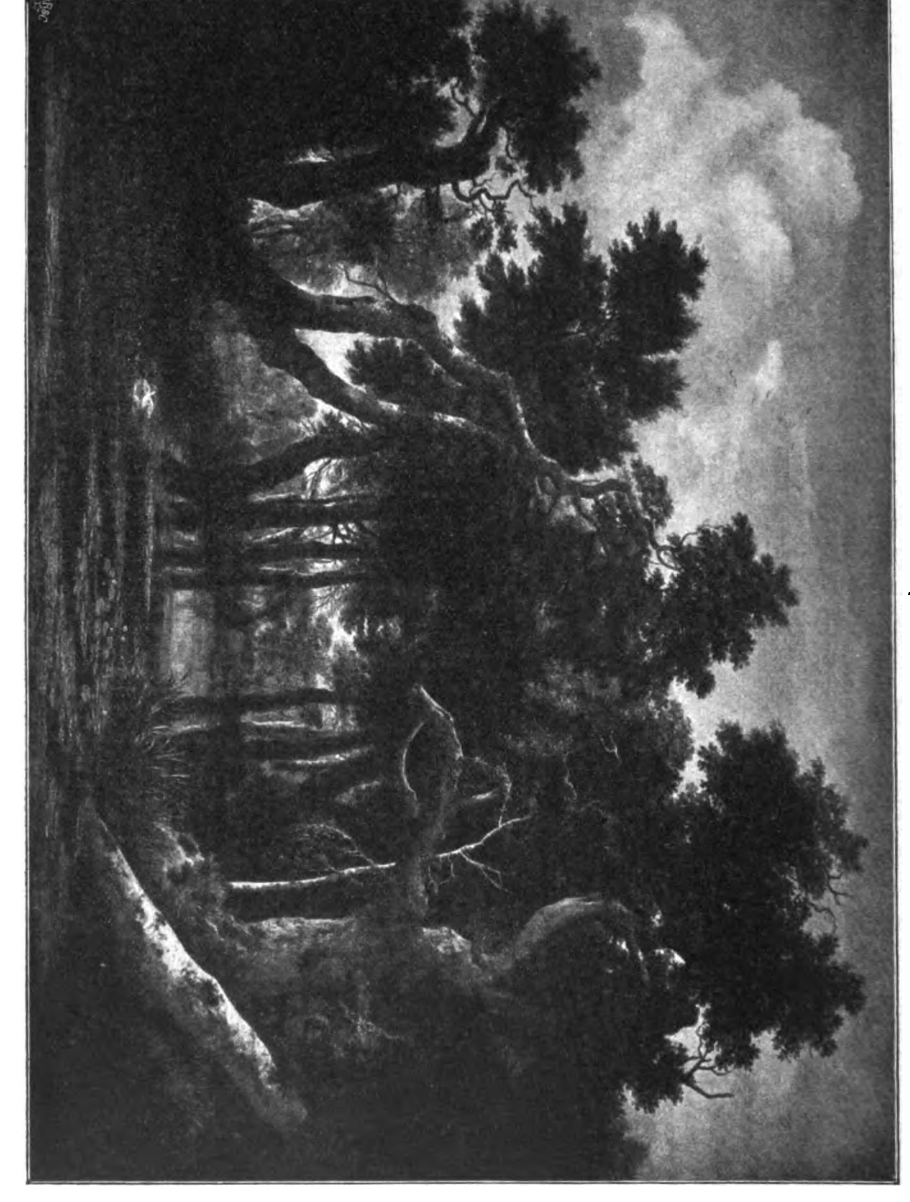


Abb. 217. Jacob van Ruisdael: Der Sumpf im Walde. Petersburg, Ermitage.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 267.)

Lebendigkeit seiner Schilderung den großen Erfolg bei seinen Lebzeiten gesichert. Schon in der Landschaft ist er außerordentlich vielgestaltig. Bald schildert er öde Dünengegenden, bald weite, von anmutigen Höhenzügen begleitete Flußthäler, bald Gebirge und Schluchten, bald den Meeresstrand, bald weite Aussichten

über reich kultiviertes Land mit Schlössern und Gärten. In den Figuren erzählt er bald von dem Verkehr auf der Landstraße, mit Reise- und Frachtwagen, mit Reitern und Fußwanderern, mit räuberischen Überfällen und Unglücksfällen, mit Zigeunerlagern, mit dem Verkehr vor der Hufschmiede und am Wirtshaus. Noch lieber schildert er Jagden mit Herren und Damen zu Pferde, und am liebsten Reitergefechte (Abb. 213) und Szenen des Lagerlebens. Bei dieser Auswahl ist maßgebend gewesen die Möglichkeit sein Lieblingstier, das Pferd, darzustellen. Ein Schimmel ist in der Regel der höchste Lichtpunkt seiner Komposition: um ihn gruppieren sich die anderen reichen, doch nicht bunten Farben, die durch einen zarten Licht- und Luftton zusammengehalten werden. Aus der schweren, festen und brauntonigen Behandlung seiner Frühzeit ringt er sich bald zu dem klaren und heitern Silberton seiner Blütezeit hindurch. In der Dresdener Galerie ist der Meister mit über 60, in der Petersburger mit etwa 50 Bildern, auch in den meisten übrigen großen Sammlungen reichlich und auch sonst vielfach vertreten. — Die Schlachtenbilder Wouwermans setzte der unter seinem Einfluß stehende Jan van Huchtenburgh (1646—1733) fort.

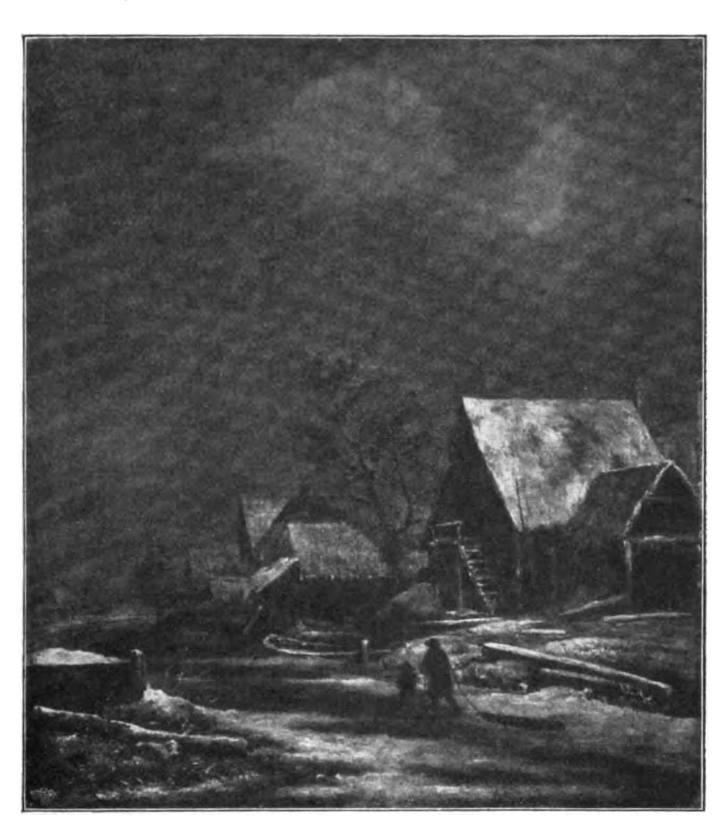


Abb. 218. Jacob van Ruisdael: Winterlandschaft. München, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 268.)

Aus dem Kreise der Maler, welche schlichte Naturwahrheit erstrebten, ging auch Allaert van Everdingen (geb. 1621 zu Alkmaar, 1640 Reise nach Norwegen, 1645—1652 in Haarlem, dann in Amsterdam, gest. 1675), der jüngere Bruder des früher genannten Cäsar van Everdingen, hervor. Er soll Schüler von Roeland Savery in Utrecht gewesen sein, durch den er wahrscheinlich schon auf die landschaftlichen Reize der Gebirgsnatur aufmerksam

gemacht worden war. Sein zweiter Lehrer war wahrscheinlich Pieter Molyn in Haarlem, was seine Jugendbilder, auch die Seestücke unter ihnen, zu beweisen scheinen und weshalb er hier genannt werden muß. In Norwegen fand er ein neues Stoffgebiet, dem er von da an fast ausschließlich huldigte (Abb. 214). Seine Bilder setzen sich hauptsächlich aus schäumenden Wasserfällen und dunklen Tannen zusammen, er will die Bergnatur in ihrer großartigen Einsamkeit schildern und vermeidet daher auch möglichst die Staffage. Seine Auffassung ist einfach und schlicht. Im Laufe der Zeit verwischten sich natürlich die Eindrücke seiner Studienreise, daher verloren seine Bilder nach und nach, namentlich in seiner letzten Zeit, an frischer Naturwahrheit. Seine zahlreichen Radierungen scheinen meist zwischen 1645 und 1654 entstanden zu sein. —

Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts machte sich in der Haarlemer Landschaftsmalerei eine durchgreifende Veränderung bemerkbar, indem sich ein neuer Zweig herausbildete, der neben den früher bestehenden trat. Bis dahin hatte man sich damit begnügt, die holländische Natur schlicht und einfach in treuer Charakterschilderung wiederzugeben, das individuell Eigentümliche derselben herauszukehren; auch die Staffage, welche das Volksleben schilderte, hatte man zur Abrundung und Ergänzung des Charakterbildes mithelfen lassen. Nun aber kam der gewaltige Einfluß Rembrandts auch über die Landschaftsmalerei. Die seelische Vertiefung,

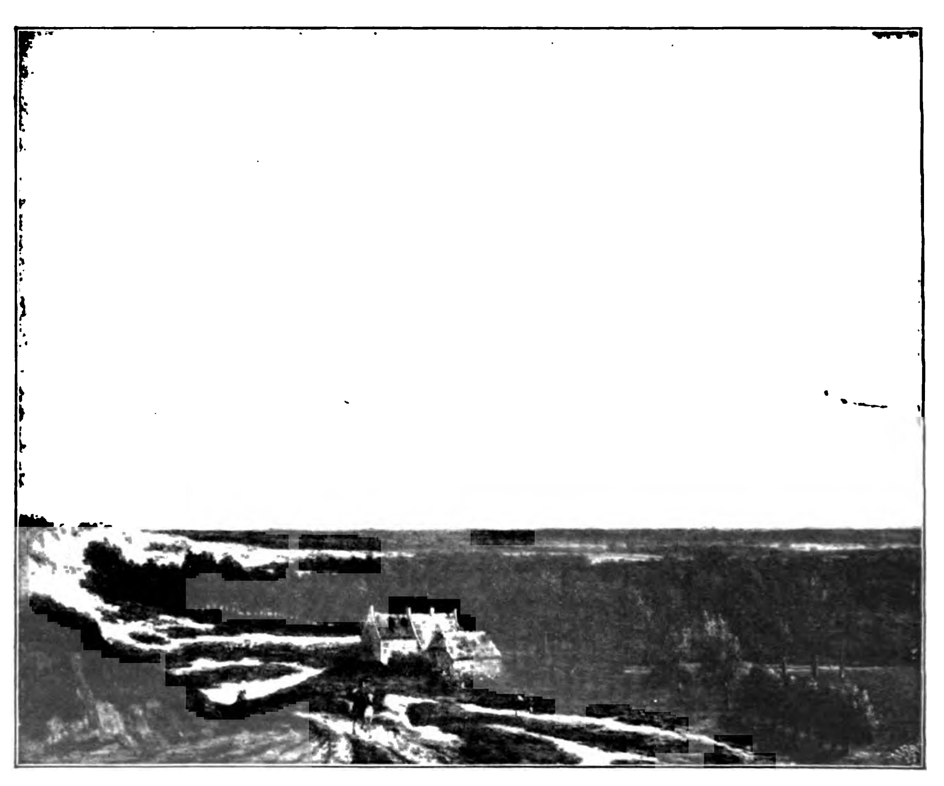


Abb. 219. Jan van der Meer von Haarlem: Dünenlandschaft. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 268.)



Abb. 220. Nicolas Pietersz Berchem: Italienische Landschaft. München, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 270.)

welche Rembrandt in die Kunst gebracht hatte, die Wucht und der Reichtum seines Helldunkels, die Größe seiner Linienführung und Komposition, die über die gewöhnliche Erscheinungswelt hinaus hoben, spornte zur Nacheiferung auch in der Landschaft, um so mehr als ein Genie ersten Ranges sich diesem Kunstzweige widmete. Es war Jacob van Ruisdael. Er bleibt bei dem intensiven Naturstudium, welches bisher der holländischen Malerei zu Grunde gelegen hatte, aber nimmt der Landschaft ganz den Charakter einer Vedute; aus den natürlichen Einzelheiten wird ein neues Ganzes komponiert, und dieses bringt eine aus der Natur entwickelte, im Künstler liegende Seelenstimmung zum Ausdruck. Mit Recht hat Goethe Ruisdael als einen Dichter bezeichnet, denn dieser Maler hat das hohe Lied auf die Schönheit der nordischen Natur in den meisten ihrer Erscheinungsformen gesungen. Das Volksleben spielt in seinen Bildern so gut wie gar keine Rolle mehr, die wenigen Figuren, die zuweilen auch fehlen, sollen nur zur künstlerischen Belebung beitragen und sind meistens von anderen Malern in seine Bilder hineingesetzt worden.

Jacob van Ruisdael wurde 1628 oder 1629 zu Haarlem geboren. Es steht noch nicht fest, ob sein Vater Isack wirklich Künstler war, und ob eine Reihe von Bildern, die man aus dem Lebenswerk Jacobs ausgeschieden hat, jenem angehören. Wenn das der Fall ist, dann ist Jacob zunächst der Schüler

seines Vaters gewesen, aber er war auch der Schüler seines Oheims Salomon, durch den sein angeborener Sinn für Schönheit bestärkt wurde, wenn sein dramatisches Talent auch dem lyrischen jenes gegenübersteht. Von Everdingen übernahm er die Vorliebe für Wasserfälle, die er so großartig, wie er sie zu malen pflegt, wohl kaum jemals in der Natur gesehen hat, und doch hat kaum ein Maler das Schäumen des übereinander stürzenden Wassers natürlicher dargestellt als er. Von seinen Lehrern unterscheidet er sich sehr bald durch die kräftigere und schärfere Durchbildung der Einzelheiten, die in seinen späteren Jahren nicht ab- sondern eher zunimmt, trotzdem er immer mehr lernt Massen zu beherrschen und als solche darzustellen. Da es ihm weniger auf den Ton ankommt, ist er auch kräftiger und naturwahrer in der Farbe als seine Vorgänger. Statt des Tones tritt bei ihm das Helldunkel ein, bei welchem er sich je länger desto mehr in den Gegensätzen, im Reichtum der Übergänge und in der dramatischen Wirkung steigert. Sein Lieblingsgegenstand ist der Baum, den er nach den verschiedenen Arten vorzüglich zu individualisieren versteht. Nicht minder meisterhaft aber versteht er das Erdreich darzustellen, den kahlen Sandboden, die blumige Wiese, das leicht bewegliche Schilf, das niedrige, eng verflochtene Gestrüpp. Nicht nur das stürzende, schäumende Wasser malt er höchst naturwahr, sondern auch die glatte, spiegelnde Fläche. Vortrefflich weiß er den besonderen Charakter des Wassers im Meere, im Fluß, im Kanal, im Sumpf zur Anschauung zu bringen. Alles das aber wird fast noch übertroffen durch die Naturwahrheit der Luft. Der Himmel ist auf seinen Bildern kaum jemals ganz blau, in der Bewölkung aber hat er alle Stufen dargestellt, und immer ist es ihm gelungen, die Wolken leicht und luftig erscheinen zu lassen. In der Silhouette seiner Landschaften, namentlich seiner Bäume, die fast immer einen Hauptbestandteil seiner Gemälde bilden, liegt je später desto mehr ein großer und kühner Zug und groß und kühn ist auch die Bewegung der Luft. Über seinen Jugendbildern liegt noch oft ein stiller freundlicher Friede, aber die weitaus größte Zahl seiner Bilder ist in tiefe Schwermut getaucht und Weltschmerz weht uns daraus entgegen. Das hängt wohl mit dem trüben Verlauf seines Lebens zusammen, denn nachdem er seit 1659 in Amsterdam gelebt hatte, mieteten ihn seine Glaubensbrüder, die Mennoniten, im Jahre 1681 in einem Armenhaus zu Haarlem ein, wo er 1682 starb.

Seine Motive entnahm Ruisdael namentlich in seiner früheren Zeit der Umgebung seiner Vaterstadt Haarlem. Es gibt Bilder einfach idyllischen Charakters von ihm, wie den Sandweg in den Dünen im Haag und in Petersburg, eine Viehweide im Germanischen Museum, den Kanal in der Galerie Czernin in Wien, ein Bild mit waldbestandenen Hügeln in Braunschweig. Von 1646 datiert sind zwei derartige Bilder in Petersburg und Hamburg. Aber bereits 1648 kommt ein Bild vor, welches solchen Aufruhr in der Natur schildert, wie die Überschwemmung aus der Sammlung Schubart-München. Den Bildern idyllischen Charakters schließen sich die vedutenartigen an, wie die Ansicht des Schlosses Bentheim in der Dresdener Galerie und in Amsterdam, oder die Ansicht des Rheins bei Wijk-bij-Duurstede (Amsterdam). Mehrfach hat er Blicke auf Haarlem und das die Stadt umgebende platte Land gemalt (Amsterdam, Haag, Berlin [Abb. 215], Dresden, Dulwich College bei London). Über der flachen Landschaft steht viel Luft, welche den größten Teil der Bildfläche einnimmt. Sie ist belebt durch geballte Wolken, in welchen das wechselvolle Licht köstliche Helldunkelwirkungen hervorruft, und auch die Landschaft wird belebt durch den reichen Wechsel von Licht und Schatten. Einfach in der Linie und

vedutenartig sind auch seine nicht häufigen Strandbilder (Haag, Brüssel, Berlin, Louvre, London), eine reine Vedute ist die Ansicht von Katwijk in Glasgow. Bei den Seebildern erfüllt er die hohe Luft ebenfalls durch lebhafte Wolken, die abwechselnd Licht und Schatten auf die Wasserfläche fallen lassen. In derartigen Bildern ist so viel Bewegung, daß man fast überrascht ist, nach einem Wegblicken noch dieselbe Beleuchtung auf dem Bilde wiederzufinden (Abb. 216).

Im Laufe der fünfziger Jahre bildet sich bei Ruisdael immer mehr der Sinn für das Romantische aus, der bis zu seinem Ende herrschend bei ihm bleibt und seinen Ausdruck namentlich in den zahlreichen Waldlandschaften gefunden hat. Gewaltige Bäume sind es, welche seine Wälder bilden, immer kühner wird er in der Zeichnung ihrer zerklüfteten Silhouette. Vielfach recken sich gespensterhaft abgestorbene Äste in die Luft und öfters erinnert er an den Verfall alles Irdischen durch ganze vertrocknete Bäume und umgestürzte Stämme. Mit Vorliebe bringt er mitten im Walde einen Sumpf an mit trübem Wasser und Schwimmpflanzen, das Melancholische des Bildes dadurch erhöhend (Dresden, Wien, Paris, London, Petersburg,

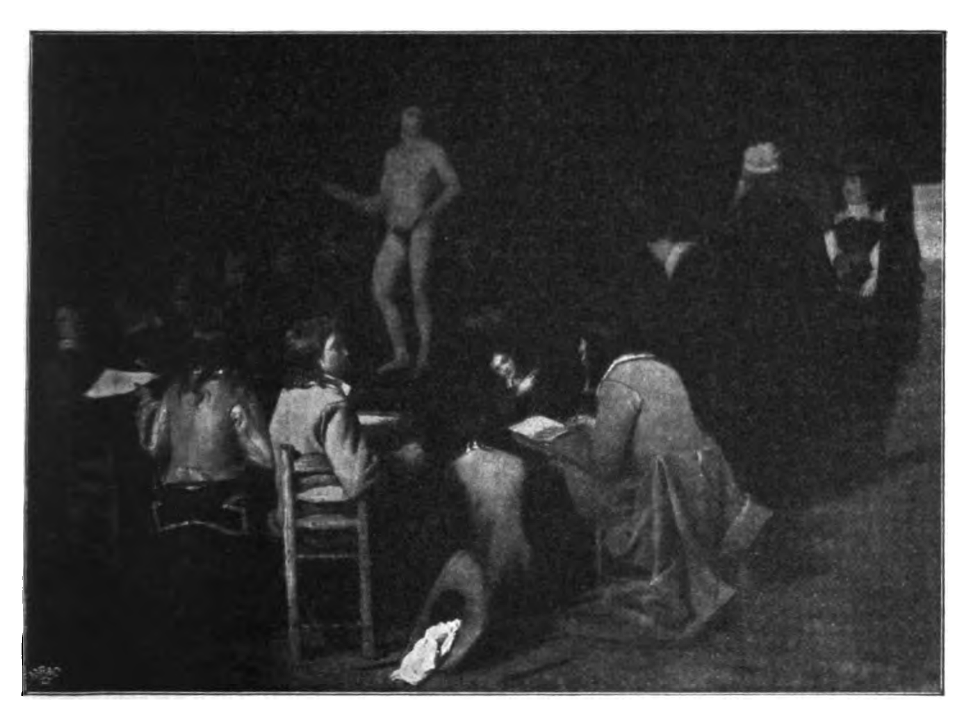


Abb. 221. Job Berckheyde: Atelier des Frans Hals. Haarlem, Museum. (Zu Seite 271.)

Abb. 217). Von düsterer, schwermütiger Stimmung ist auch die späte Berglandschaft mit dem dunklen See in Petersburg. Die höchste Steigerung seiner romantischen Auffassung enthalten aber die Ruinenbilder wie die durch Goethes Schilderung berühmt gewordenen Gemälde mit der Klosterruine und dem Judenkirchhof in Dresden und die Ruinenlandschaft von 1673 in London.

Die Wasserfälle Ruisdaels sind ebenso häufig wie seine Waldbilder. Es sind nicht hoch herabstürzende schmale Fälle, sondern breite über stufenförmig abwärts steigende Felsblöcke schäumende Bäche oder Flüsse. Baumwuchs bedeckt die Ufer, oder es steigen Felsen auf, welche wohl auch ein Schloß tragen. Ganz vorzüglich ist in diesen Bildern oft der Himmel mit seinen Wolken behandelt (Berlin, Dresden, München, Kassel, Braunschweig, Schwerin, Galerie Czernin zu Wien, Amsterdam, London, Petersburg, Kopenhagen).

Zuweilen hat Ruisdael Winterlandschaften gemalt. Sie unterscheiden sich stark von denen aller anderen holländischen Maler, indem sie nicht ruhig gleichmäßiges Licht wie bei jenen, sondern dramatische Kontraste zwischen dem weißen Schnee und tiefen Dunkel in den Schatten, wie es bei düsterm Himmel herauskommt, aufweisen (Amsterdam, Berlin, Frank-

furt, München, Abb. 218). Als Ausnahme hat Ruisdael auch städtische Ansichten gemalt, wie die Ansicht des Damplatzes von Amsterdam in Berlin und die Ansicht des Fischmarktes zu Amsterdam in Rotterdam.

Jacob van Ruisdael hat sicher zu den „einsamen Menschen" gehört und deshalb nicht so leicht Schüler angezogen. Wir können es von keinem Maler nachweisen, daß er sein Schüler war, dagegen hat Ruisdael auf eine Reihe zum Teil sogar älterer Künstler wie Cornelis Vroom (gest. 1661), Sohn des früher genannten Marinemalers, Guillam Dubois (gest. 1680), oder gleichalteriger wie Roelof de Vries (geb. 1631), Klaas Molenaer und Jan van der Meer (1628—1691) eingewirkt. Einige Künstler, wie Cornelis Decker (gest. 1678), der meistens Bauernhütten am Wald oder am Wasser malte, Salomon und Gillis Rombouts vereinigten die Einflüsse von Salomon und Jacob van Ruisdael. Unter den Genannten sind die Bedeutendsten Klaas Molenaer und Jan van der Meer. Von ersterem befinden sich Bilder mit den auch bei Ruisdael vorkommenden Bleichen bei Haarlem in Kassel und in der Sammlung Thieme zu Leipzig, zwei Dörfer mit blühenden Bäumen am Wasser in Braunschweig. Jan van der Meer (1628—1691) (Abb. 219) wurde früher mit seinem großen Namensvetter von Delft zusammengeworfen. Er scheint mit Waldbildern angefangen zu haben, die weich und malerisch sind (München, Liechtensteingalerie zu Wien, Petersburg). Später malte er Fernblicke

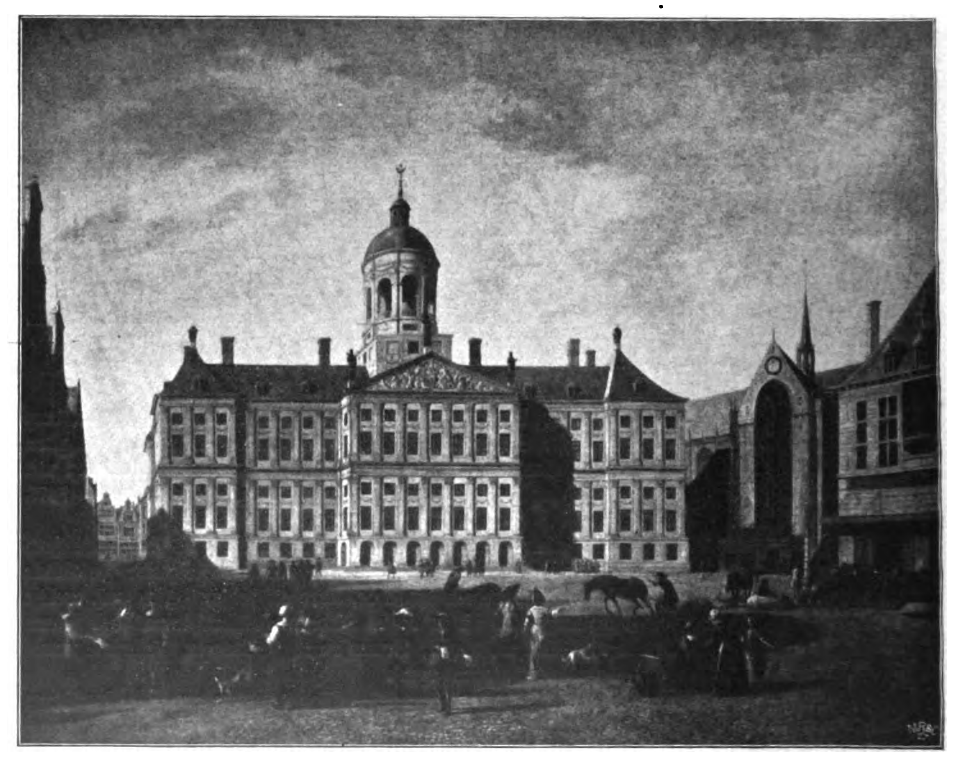


Abb. 222. Gerrit Berckheyde: Der Dam in Amsterdam. Amsterdam, Reichsmuseum. (Zu Seite 271.)

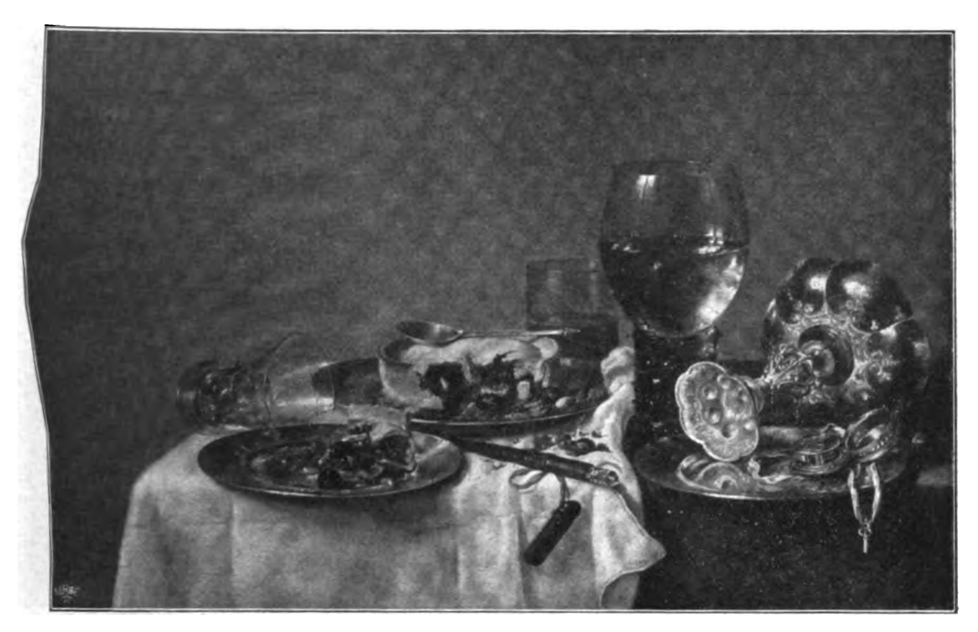


Abb. 223. Willem Claesz Heda: Stillleben. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 271.)

über das flache Land bei Haarlem, mit klarem, scharfem Licht, manchmal an Landschaften von Philips Konincks erinnernd (Berlin, Braunschweig, Dresden). Es gibt aber auch Bilder von ihm, welche beide Motive vereinigen (München, Rotterdam).

Neben diesen Malern der heimischen Natur stehen andere, welche ihren Pinsel der südländischen, besonders der italienischen Landschaft widmeten. Ihr Hauptvertreter ist in Haarlem Nicolas Pietersz Berchem (geb. 1620 zu Haarlem, seit den siebziger Jahren in Amsterdam, gest. 1683), der Sohn des Stilllebenmalers Pieter Claesz. Aus der Schule seines Vaters ging er wahrscheinlich in die des Jan van Goyen über, von beiden aber hat er wenig angenommen. Auf die Behandlung italienischer Motive scheint ihn zuerst sein Schwiegervater Jan Wils, der Schüler des Utrechters Jan Both war, hingewiesen zu haben. Einfluß von Elsheimer war wohl durch den Amsterdamer N. Moeyaert überkommen. G. B. Weenix hat ihn für einen Teil seiner Werke, namentlich für südländische Strand- und Hafenbilder angeregt. Berchem kennt die italienische Landschaft so gut, daß er längere Zeit in Italien zugebracht haben muß, in welchen Jahren bleibt fraglich. Er und andere holländische Maler seiner Zeit ahmen keineswegs die Italiener in der Darstellung ihres Landes nach, sondern sehen die italienische Landschaft durchaus mit den Augen eines Holländers. Die Stimmung, welche ein wesentlicher Bestandteil der nordischen Landschaft ist, fanden sie in der südlichen Landschaft mit ihrer Formenbestimmtheit und ihrem objektiven Element nicht wieder. Sie entschädigten sich dafür durch romantische Auffassung, indem sie die Landschaften meistens mit antiken Ruinen ausstatteten, in denen die Poesie der Vergänglichkeit zum Ausdruck kam, um so mehr als die Ruinen meistens von Vegetation überwuchert sind.

Dadurch wird man daran erinnert, daß die Natur in ewigem Kreislauf wieder von den Stätten der Kultur Besitz nimmt. Im Gegensatz zu den verfallenden Trümmern der alten Welt steht das frische Leben der Hirten und Bauern, das sich bei Berchem in ihnen abspielt. Die menschliche und vor allen Dingen die Tierstaffage ist bei ihm so bedeutend, daß man seine Bilder ebenso gut als Tierstücke wie als Landschaften ansprechen könnte. Rinder-, Schaf- und Ziegenherden mit ihren Hütern bevölkern sie. Auch da, wo die antiken Ruinen fehlen, hat die Landschaft bei Berchem immer etwas Romantisches durch Berg, Busch und Wasser. Die Tonmalerei der nordischen Landschaft war bei der südlichen nicht angebracht. Dafür trat die Poesie des Lichtes ein, das alle Gegenstände warm umspielt und die Atmosphäre erfüllt. Alles ist mit soviel Herz und echt germanischer Empfindung aufgefaßt, daß der deutsche Kenner Italiens diese Bilder, schon ihres Inhaltes wegen gern betrachtet. Die großen malerischen Reize helfen meistens über das etwas Konventionelle, welches die Bilder oft in der Anordnung und dem Mangel an stofflicher Charakteristik im einzelnen haben, hinweg. Auch andere Arten von Bildern, Hafenszenen (Dresden), Jagdstücke (Jägerhalt, Ermitage, Wildschweinhetze von 1659, Haag), Soldatenbilder (Antwerpen), ja selbst Winterlandschaften (Amsterdam), sind ihm nicht fremd. In seiner frühen Zeit, in den vierziger Jahren malte er auch biblische (München, Dresden, Petersburg) und mythologische Szenen (Petersburg, Braunschweig), was er später nur noch selten fortsetzte (Galerie Liechtenstein, Wien). Am reichsten ist Berchem in den Sammlungen zu Dresden und Petersburg vertreten, aber auch in den meisten übrigen Sammlungen kommt er und zwar öfters mit mehreren Bildern vor (Abb. 220). Von Berchems 56 Radierungen, die das Hirtenleben in der römischen Campagna schildern, werden die fein und mit sehr malerischer Wirkung durchgeführten am meisten geschätzt. Bei Berchems Schülern Willem Romeyn, Jacob van Hughtenburgh, dem Bruder des vorhin genannten Jan, Jan van der Meer de jonghe, treten Herden und Hirten so sehr als Hauptsache auf, daß sie zu den Tiermalern gerechnet werden müssen, wie auch Hendrik Mommers, der ebenfalls unter dem Einfluß Berchems stand. Dirk van Berghen empfing Einflüsse von Berchem, war aber eigentlich Schüler von Adriaen van de Velde.

Im Gegensatz zu diesen Meistern steht Pieter Mulier, genannt il Cavaliere Tempesta (gest. 1701), der schon früh nach Italien ging, dort blieb und sich ganz der improvisierenden dekorativen Landschaftsbehandlung der damaligen Italiener anschloß. — Einen gewissen Raritätswert haben die Bilder von Frans Jansz Post (gest. 1680), der seit 1637 einige Jahre in Brasilien zubrachte und brasilianische Landschaft mit europäischen Ansiedlungen schlicht und einfach aber auch reizlos malte. — —

Nichts zeugt wohl eindringlicher von der hohen malerischen Begabung der holländischen Künstler, als daß sie selbst dem weißgetünchten nüchternen Innern der reformierten Kirchen die feinsten malerischen Reize abzugewinnen wußten. Solche Bilder schufen die Architekturmaler, welche außerdem Stadtansichten und meistens auch andere Gegenstände malten. Haarlem steht an der Spitze der Entwickelung. Der älteste Künstler ist Pieter Saenredam (geb. 1597 zu Assendelft,

gest. 1665 zu Haarlem). Warm und hell spielt das Licht in seinen Bildern, die fast ausschließlich das Innere von Kirchen darstellen, auf den weißen Wänden, und gut versteht er damit das braune Stuhlwerk und die farbig gekleideten Figuren zusammen zu stimmen. Noch übertroffen wurde er durch die Brüder Job (1630—1693) und Gerrit (1638—1698) Berckheyde aus Haarlem, die Schüler von Frans Hals waren. Der erstere hat hauptsächlich Innenräume gemalt mit äußerst zartem und stimmungsvollem Helldunkel, das auch in seinen Hofbildern wiederkehrt. Inhaltlich von besonderer Wichtigkeit ist sein Bild im Museum zu Haarlem, welches das Atelier des Frans Hals darstellt (Abb. 221). Gerrit schildert hauptsächlich Straßen, Plätze und öffentliche Gebäude, nicht nur aus Haarlem, Amsterdam (Abb. 222) und anderen holländischen Städten, sondern auch aus Köln und Bonn, immer mit feinem, poetischem Licht und wohliger Herzenswärme. —

Wie anregend Frans Hals auch auf die Maler, welche ganz andere Gegenstände malten als er, wirkte, zeigen außer den Architekturmalern die Maler von Stillleben. Sie sind nicht, wie es nahe liegen würde und wie es die vlämischen Stilllebenmaler sind, vielfarbig und bunt, sondern ihre Farben sind gedämpft und werden durch den Gesamtton zusammengehalten. Pieter Claesz, der Vater von Claes Berchem (gest. 1661) und Willem Claesz Heda (1594—1678) (Abb. 223) malten Frühstückstische, meistens außer mit Speisen mit kostbarem Gerät, Bilder, die namentlich bei dem letzterem oft von köstlichem blauem oder goldigem Gesamtton ist.

Die Maler von Amsterdam. Von der Haarlemer zur Amsterdamer Kunst kann Bartholomeus van der Helst (1611 oder 1612—1670) hinüber-



Abb. 224. Bartholomeus van der Helst: Die Syndici der Schützengilde St. Sebastian. Amsterdam, Reichsmuseum. (Zu Seite 273.)

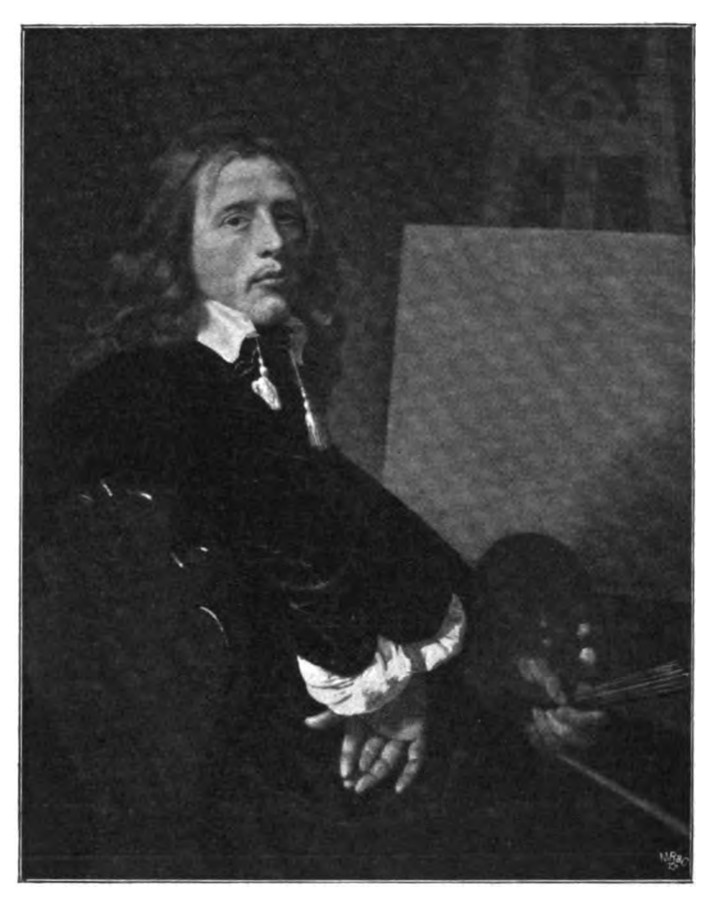


Abb. 225. Bartholomeus van der Helst: Bildnis des Paul Potter. Haag, Mauritshuis. (Zu Seite 273.)

führen, da er in Haarlem geboren ist, aber bereits 1636 in Amsterdam lebte, wo er seitdem geblieben ist. Es läge nahe anzunehmen, daß er Schüler des Frans Hals war; und in der That hat seine kühle und doch treffende Objektivität in der Menschenbeobachtung, seine frische Natürlichkeit und sichere Technik Verwandtschaft mit jenem Meister. Dennoch erscheint er in seinen frühesten Werken so sehr als der Fortsetzer der von Nicolas Elias eingeschlagenen Richtung, daß wir annehmen müssen, er sei schon früher als im Jahre 1636 nach Amsterdam übergesiedelt. Das Regentenstück von 1637 im Walenweeshuis zu Amsterdam und das männliche Bildnis von 1638 in Rotterdam lassen den Zusammenhang mit Elias deutlich erkennen und noch in dem großen Schützenbild von 1639 im Reichsmuseum zu Amsterdam klingt die Kunst jenes nach, wenn es ihn auch schon als vollendeten Meister zeigt. Van der Helst verstand es vorzüglich seine Gruppen und einzelnen Personen gefällig und ungezwungen zu stellen, ihnen eine vornehme und doch natürliche Erscheinung zu sichern. Er charakterisierte individuell und doch mit jenem Anflug von Allgemeinheit, welchen der in Gesellschaft Erscheinende sich zu geben wünscht. Alles Einzelne ist vorzüglich durchgebildet, besonderen Wert legt er auf die Charakteristik der Hände. Seine Technik hat nichts Unfertiges und bewahrt trotz ihrer Durchführung die volle Frische. Wie in der Anordnung ist er auch in der Farbe, die reich und der Natur entsprechend ist, geschmackvoll. Ein leichter warmer Ton hält alles zusammen, ohne irgend etwas zu erdrücken.

Die schöne Wärme des Schützenbildes von 1639 hat van der Helst nicht wieder erreicht, selbst nicht ganz in seinem berühmtesten Bilde, welches das Mahl der Schützen zur Feier des

Westfälischen Friedens vom Jahre 1648 darstellt. Dieses Bild befindet sich jetzt im Reichsmuseum zu Amsterdam, wo auch noch ein Regentenstück von 1657 aufbewahrt wird (Abb. 224). Schöne Schützenstücke von 1655 und 1656 befinden sich im gegenwärtigen Amsterdamer Rathaus. Reiche Fülle des Lebens und festlicher Glanz treten uns aus allen diesen Werken entgegen. In Gruppenbildnissen von Familien verstand er den erforderlichen einfacheren Ton ruhig vornehmen Daseins anzuschlagen, wie drei Gemälde in Petersburg, darunter die Vorstellung der Braut und die Familie des Tiermalers Paul Potter beweisen. In den Bildnissen von Ehepaaren (Rotterdam, Petersburg, Karlsruhe) weiß er angenehm repräsentativ zu wirken, als wenn die Dargestellten soeben bei einer Gesellschaft einträten und im Begriff wären, den Wirten etwas Angenehmes zu sagen. Besuchs- oder Empfangsstimmung herrscht auch in den zahlreichen Einzelbildnissen, die sich in vielen Sammlungen befinden und unter denen eins der interessantesten das des Tiermalers Paul Potter im Haag (Abb. 225) ist. Die Haltung, in der dieser vor der Staffelei sitzt, und wie er dem Beschauer entgegen blickt, könnte etwas gemacht erscheinen, wenn der Künstler nicht verstanden hätte, die Figur so ganz mit liebenswürdigem Leben zu durchdringen.

An der Spitze der Amsterdamer Genremaler steht Pieter de Hooch (geb. 1630, zeitweise in Haag, 1653, und in Delft, 1655—1657, wahrscheinlich aber hauptsächlich in Amsterdam lebend, wo er bald nach 1677 starb). Er nahm wie Nicolas Maes und Karel Fabritius das Rembrandtsche Helldunkel auf, aber steht dem Meister selbständiger gegenüber als jene. Er hat fast immer Innenräume, oft mit dem Blick durch mehrere Zimmer oder in den Hof oder auf die Straße, geschildert, auch enge Höfe, in denen das Licht ebenso geschlossen ist

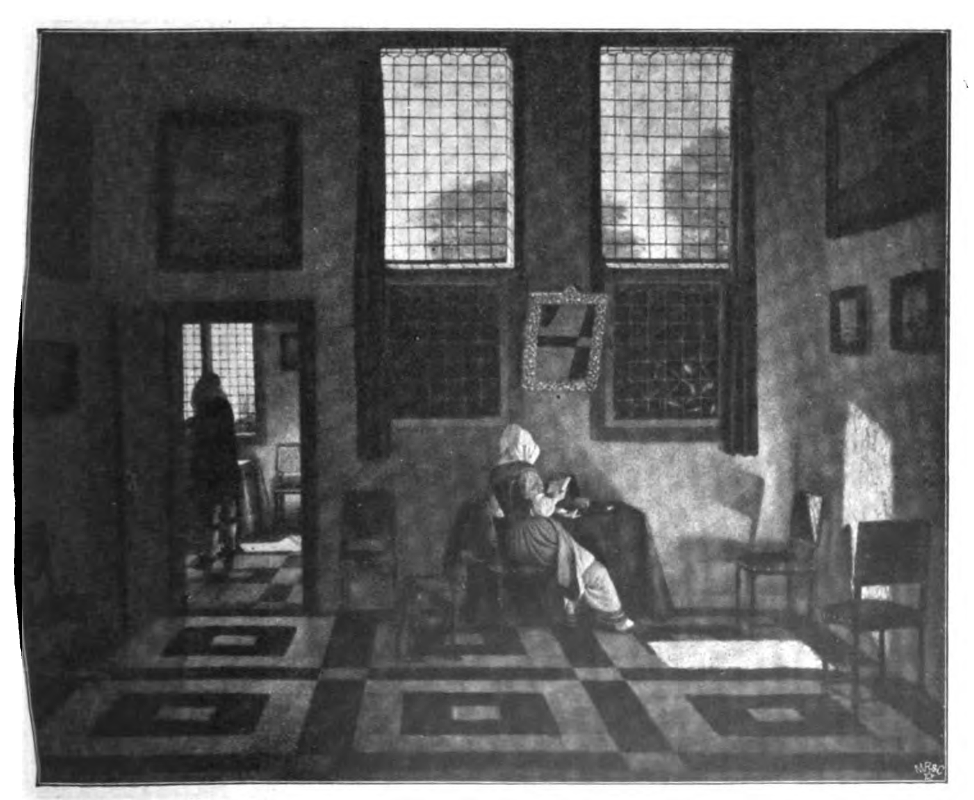


Abb. 226. Pieter de Hooch: Inneres eines holländischen Hauses. Frankfurt a. M., Städelsche Galerie. Nach einer Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann in München. (Zu Seite 274.)

wie in Zimmern. Wenn er sich über seinen Höfen oder Gärten ein größeres Stück offenen Himmels denkt, so läßt er doch das Licht scharf von der einen Seite hereinfallen. Er versteht es, die Innenräume wahrhaft durchleuchten zu lassen, so daß lebendiges Licht bis in die dunkelsten Winkel dringt. Bei den Bildern mit Blick durch verschiedene Räume oder von dort ins Freie beruht die Wirkung auf der Verschiedenheit des Lichtes in den einzelnen Räumen oder drinnen und draußen. Öfters sind die Fenster so angebracht, daß das Licht von hinten in das Bild hineinfällt. Niemals thut sein Helldunkel wie bei Rembrandt den Lokalfarben Gewalt an, sondern es umspielt sie in milder Wärme, als wenn es die Gegenstände liebkosen wollte. Dadurch entsteht die Herzenswärme in seinen Bildern, die gleichzeitig poetisch wirkt. Die Figuren sind in erster Linie Träger der Farbe oder des Lichtes, das Erzählungsmoment spielt eine geringe Rolle. Rückenfiguren kommen nicht nur auf den Bildern mit mehreren Figuren häufig vor, sondern zuweilen ist auch die einzige Figur des Bildes vom Rücken gesehen, was die Wirkung durchaus nicht beeinträchtigt, sondern im Gegenteil den poetischen Frieden erhöht (Abb. 226). In seinen späteren Bildern verliert sein Licht etwas an Wärme und Kraft. In Holland befinden sich Bilder ersten Ranges im Reichsmuseum zu Amsterdam, in der Sammlung Six ebenda und in der Sammlung Steengracht im Haag. Schöne Bilder werden in der Nationalgalerie, im Buckinghampalast und in Privatsammlungen zu London bewahrt. Berlin, München, Frankfurt, Petersburg, Kopenhagen und



Abb. 227. Gabriel Metsu: Die Musikfreunde. Haag, Mauritshuis. (Zu Seite 275.)



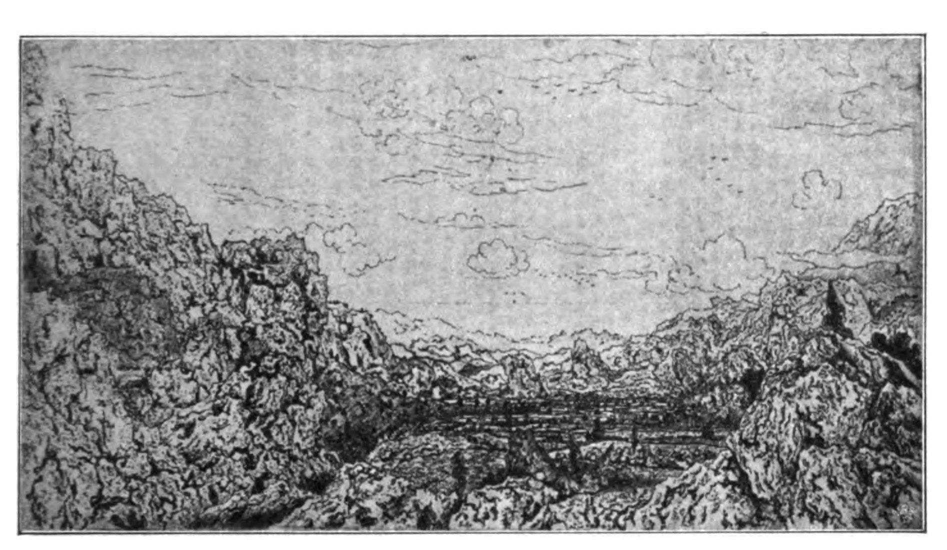


Abb. 228. Hercules Seghers: Landschaftsradierung. (Zu Seite 278.)

andere Orte sind ebenfalls mit guten Bildern Pieter de Hoochs versehen. — Die gleichen künstlerischen Probleme wie Pieter de Hooch stellten sich Esaias Boursse und Nicolas Koedijk.

An künstlerischer Qualität steht dem Pieter de Hooch Gabriel Metsu gleich. Dieser Künstler wurde 1629 oder 1630 in Leiden geboren und siedelte 1650 nach Amsterdam über, wo er 1667 starb. Über seine künstlerische Abstammung ist noch keine volle Einigung erzielt, doch ist es sehr wahrscheinlich, daß er der Schüler des Leidener Gerard Dou war, aber auch einige Bilder unter dem Einfluß des um Dirk Hals stehenden Künstlerkreises, namentlich des Duck malte. In Amsterdam geriet er unter den Einfluß Rembrandts (Ehebrecherin vor Christus, 1653 Louvre; Dreikönigsabend, München; Scherflein der armen Witwe, Schwerin), aus dem er sich aber bald zu voller Selbständigkeit empor arbeitete. Während Pieter de Hooch in den Figuren schwach ist, liegt bei ihm darin eine Hauptstärke und der Raum hat nur als Schauplatz für die Erzählung Bedeutung. Es sind einfache häusliche Szenen, welche er darstellt, entweder aus dem Volksleben oder aus den höheren Ständen. In der Regel wird dabei auf die galanten Beziehungen eines Paares angespielt oder diese werden vorgeführt. Außer dem üblichen Frühstück mit mehr oder weniger Zärtlichkeit, dem Schreiben oder Empfangen eines Briefes, der Übergabe eines Geschenkes spielt in seinen Bildern die Musik eine hervorragende Rolle (Abb. 227). Eine Lieblingsfigur von ihm ist eine Spitzenklöpplerin, ferner kommen Markt- und Küchenszenen, Jäger, Kranke in seinen Bildern vor. Alle Personen sind als Individualitäten gut geschildert und sehr lebendig in der Äußerung ihrer seelischen Vorgänge; aus allen atmet Wohlbehagen in ihren täglichen Beschäftigungen. Von größter Wahrheit ist bei allen Gegenständen das Stoffliche. In dem Sinne für reiche und kräftige, tiefe und satte oder leuchtende, musikalisch zusammengestimmte Farbe gehört er zu den allerersten Meistern. Am reichsten ist er in

Dresden und im Louvre vertreten, aber die niederländischen, sonstigen deutschen, englischen und andere Sammlungen enthalten viele gute Bilder von ihm.

Weniger bedeutende Genremaler waren Jan Olis und Gerrit Lundens. Andere wie Eglon Hendrik van der Neer, der Sohn des später zu nennenden berühmten Landschaftsmalers Aert van der Neer, Johannes Verkolje und sein Sohn Nicolas, sowie Philips van Dyck (1680—1752) führten die Amsterdamer Figurenmalerei immer mehr ins Glatte und Süßliche fort.

Neben den Künstlern nationaler Richtung gab es unter den Amsterdamer Figurenmalern italisierende und französierende Historienmaler. An deren Spitze

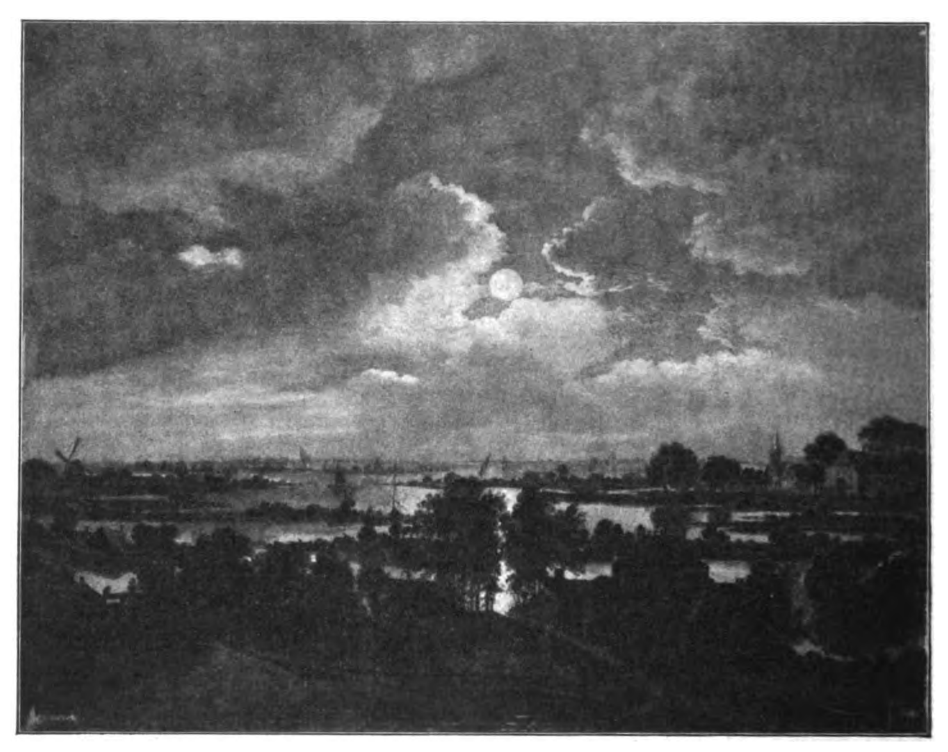


Abb. 229. Aert van der Neer: Flußlandschaft bei Mondschein. Breslau, Schlesisches Museum. (Zu Seite 278.)

steht Jakob van Loo, der Stammvater der vielköpfigen Künstlerfamilie, welche bis ans Ende des 18. Jahrhunderts, namentlich in Frankreich thätig blieb, wohin schon Jakob van Loo am Schluß seines Lebens übergesiedelt war. Er wurde in Paris Mitglied der Akademie und starb dort 1670. Nur als Bildnismaler, wobei er sich an die Natur halten mußte, offenbarte er gesunden Blick, wie seine beiden Regentenstücke von 1658 und 1659 in Haarlem zeigen. —

Wir wenden uns jetzt den Amsterdamer Landschaftsmalern zu, welche wir mit den Tiermalern gemeinsam besprechen, weil diese fast immer sehr bedeutende landschaftliche Hintergründe geben und als Landschaftsmaler ebenso gut sind wie als Schilderer der Tiere. Wir greifen dabei bis hinter die Zeit Rembrandts zurück, um in Hercules Seghers (1589 bis um 1650) einen Künstler

kennen zu lernen, der schon vor 1607 Schüler von Gillis van Coninxloo in Amsterdam war und die spezifisch holländische Landschaftsmalerei aus der vlä-

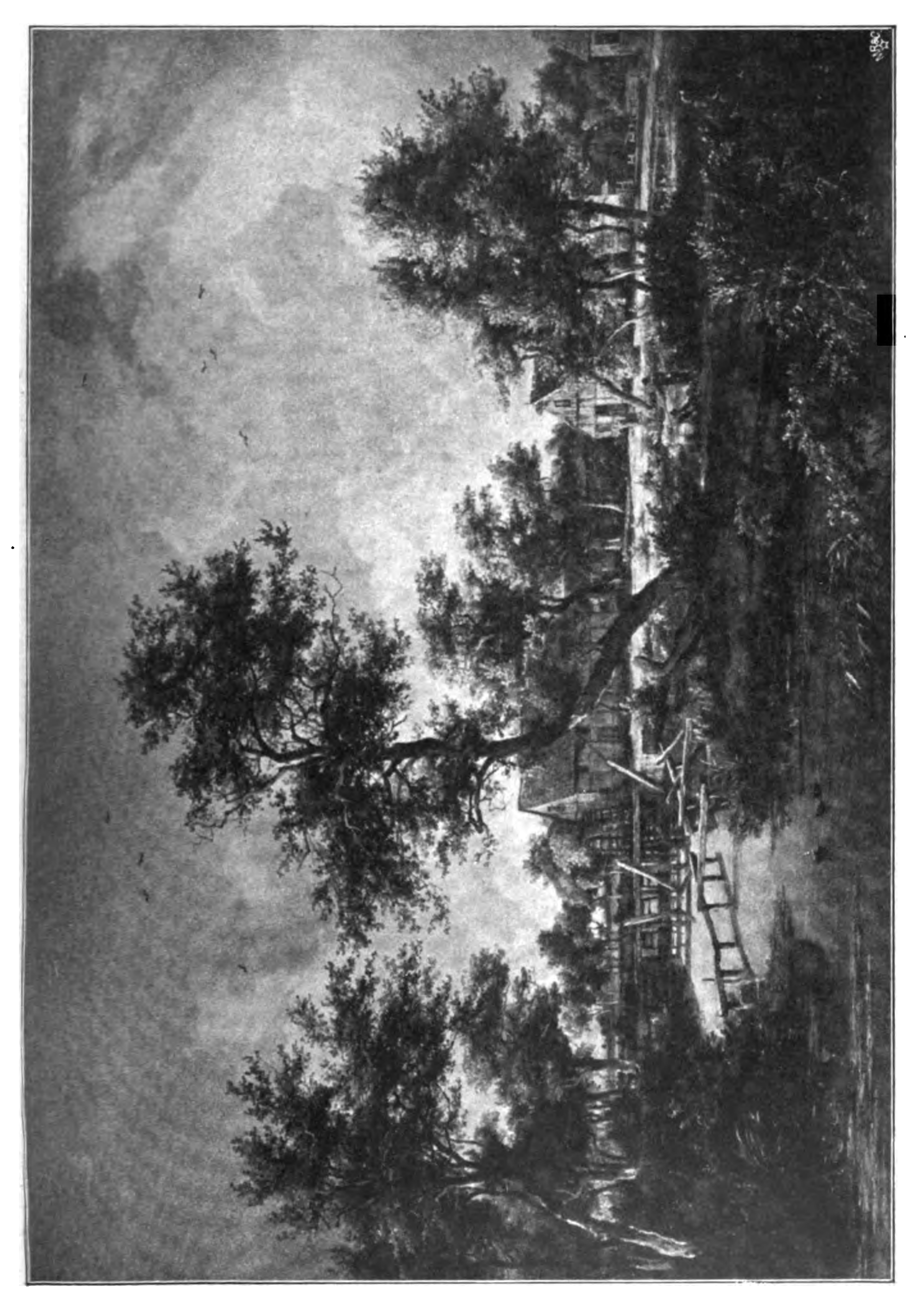


Abb. 280. Meindert Hobbema: Landschaft mit Wassermühlen. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 279.)

mischen Beeinflussung loslöste. Von seinen Gemälden sind nur wenige bekannt. Wichtiger sind seine gegen 50 Radierungen, welche er nicht mit Druckerschwärze, sondern mit verschiedenen Farben druckte und denen er in den einzelnen Kopien

durch Lavieren und andere Mittel das Ansehen von Farbenskizzen gab (Abb. 228). Er stellte Niederungen oder phantastische Berglandschaften dar und bildet manche malerischen Wirkungen vor, welche sich bei Rembrandt wiederfinden.

Zur ersten Höhe wurde die Landschaftsmalerei in Amsterdam außer durch Rembrandt durch den unbeeinflußt neben ihm stehenden Aert van der Neer geführt, der 1603 in Amsterdam geboren wurde und 1677 daselbst in Dürftigkeit als Gastwirt starb. Sein Gebiet ist gegenständlich ein beschränktes, denn er schildert, meist auf kleinen Bildern, ausschließlich die ganz flache, wasserreiche Umgegend von Amsterdam: größere Wasserflächen mit Ortschaften zu beiden Seiten, oder einen Kanal, der sich mitten durch eine Ortschaft hindurchzieht, oder einen Gutshof oder eine Kirche am Kanal. Vielfach nimmt das Wasser einen großen Teil der Bildfläche ein, zuweilen aber beschränkt er sich auch auf einen schmalen Wasserlauf. Meistens malte er diese Landschaften mit Mondlicht, oft mit einer Feuersbrunst. Der Mond liegt im Kampf mit Wolken (Abb. 229). Den kühlen Silberton des Mondlichtes verstand er nicht wiederzugeben, sondern dieses hat bei ihm einen bräunlichen Goldton. Zuweilen stellt er eine Doppelwirkung von Mondlicht und Abendrot dar. So fein und so reich an den zartesten Abstufungen des Lichtes gegen das Dunkel seine Nachtbilder sind, so werden sie an Feinheit und Zartheit doch noch übertroffen durch seine Tagesbilder, unter denen sich zahlreiche Winterbilder mit herrlich getroffenem Schnee- und Eislicht



Abb. 231. Paulus Potter: Rinder. Turin. Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 282.)

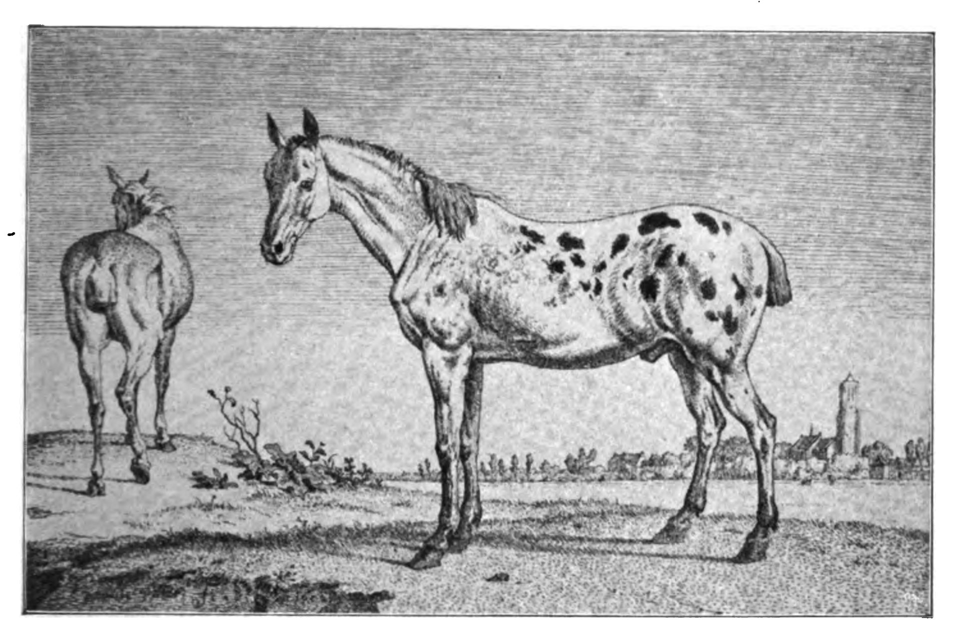


Abb. 232. Paulus Potter: Radierung. (Zu Seite 282.)

und reichem Leben von Schlittschuhläufern und Schlitten auf den zugefrorenen Wasserflächen finden. Seine Bilder sind über viele Museen zerstreut.

Mehr als ein Menschenalter nach Aert van der Neer wurde der größte Amsterdamer Landschaftsmaler Meindert Hobbema (1638—1709) geboren. Dieser Künstler steht in seinen Jugendwerken so stark unter dem Einfluß Ruisdaels, den er auch später nicht verleugnet, daß er als Schüler jenes großen Landschafters betrachtet werden muß. Trotz seines langen Lebens drängen sich die meisten seiner Bilder in ein Jahrzehnt zusammen, da er nach seiner Verheiratung im Jahre 1668 nur noch selten gemalt zu haben scheint. Er übernahm nämlich gleichzeitig eine Stellung an dem Weinsteueramt seiner Vaterstadt, welche er durch die Gunst des früheren Brotherrn seiner Frau, des Bürgermeisters von Amsterdam, erhalten hatte. Seine Bilder, die zu seiner Zeit so wenig geschätzt wurden, daß Houbraken, der holländische Künstlerbiograph, seinen Namen gar nicht erwähnt, sind im letzten Jahrhundert mit fabelhaften Preisen bezahlt worden. Trotzdem Hobbema die Bäume ebenso liebt wie Ruisdael, hat er doch nur im Anfang eigentliche Waldbilder gemalt (Galerie R. Kann in Paris). Später bevorzugte er weitläuftig angelegte Dörfer, die allerdings mit so vielem und teilweise so altem Baumwuchs ausgestattet sind, daß ein waldartiger Charakter herauskommt (Brüssel; London, Nationalgalerie und Buckinghampalast; Dresden). In der Regel zieht sich durch diese Dörfer ein Bach und daran liegen eine oder mehrere Wassermühlen (Antwerpen, London — Abb. 230 —, Louvre). Öfters liegen die Wassermühlen etwas entfernt vom Dorf in stiller Abgeschiedenheit zwischen Bäumen und Buschwerk (zwei Bilder von derselben Wassermühle im Reichsmuseum zu Amsterdam; Dresden, Buckinghampalast). Sandige Dünen

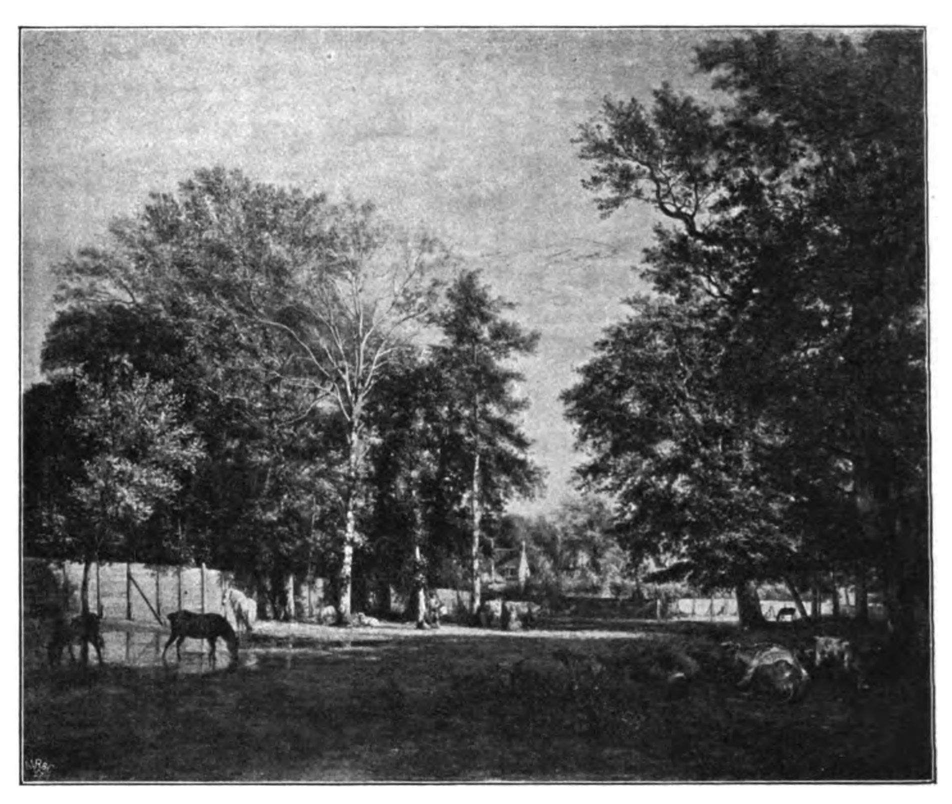


Abb. 233. Adriaen van de Velde: Die Farm. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 283.)

mit einzelnen Bäumen und Häusern schildert ein Bild in Augsburg, die Ruine Brederode in einer an Ruisdael erinnernden romantischen Auffassung, ein Bild der Nationalgalerie zu London. Höchst eigenartig ist die Eschenallee bei Middelharnis in der Nationalgalerie zu London. Die Allee von hochstämmigen, nur ganz oben mit einer kleinen Laubkrone versehenen Bäumen steht rechtwinklig zur Bildfläche. Die späte Datierung dieses Bildes auf 1689 ist nicht ganz zweifellos. In der Komposition sind nicht wie meistens bei Ruisdael größere Massen in Gegensatz zu einander gesetzt, sondern da die Bäume weiter von einander entfernt sind, entstehen überall kleinere Durchblicke, welche die Bildfläche vielteilig erscheinen lassen, um so mehr als Licht und Schatten reich miteinander abwechseln. In der Verwertung des Helldunkels ist Hobbema mit Ruisdael nahe verwandt, aber er mindert die dramatische Kraft jenes herab und schlägt mehr einen idyllischen Ton an. Dem entsprechend ist seine Naturwiedergabe schlichter und er ist in dieser Beziehung mehr jener Landschaftergruppe parallel, welcher Esaias van de Velde und Salomon Ruisdael angehören, ohne daß irgend ein direkter Zusammenhang vorhanden wäre. Was ihn in die erste Reihe der Landschaftsmaler stellt, ist außer der Schönheit seiner Komposition, bei anscheinender Zufälligkeit der Naturausschnitte, und dem malerischen Reiz seines Helldunkels die Frische seiner Naturbeobachtung und die Poesie, mit welcher er seine Bilder durchdringt. (Eine

Anzahl guter Bilder in englischen Privatsammlungen.) — Enger an Ruisdael als Hobbema hielt sich Jan van Kessel (1641 oder 1642—1680).

Jener Haarlemer Gruppe schlichter Naturschilderer ist auch Paulus Potter (geboren 1625 zu Enkhuyzen, gestorben 1654 zu Amsterdam) parallel. Er hat das Streben nach Naturwahrheit, den Verzicht auf alle Idealisierung bis zum höchsten Punkte gesteigert. Er ist gleich bedeutend als Landschaftsmaler wie als Tiermaler, wenn sein Weltruhm sich auch an seine Darstellung der Tiere, vor allem der Herden bildenden und unter ihnen besonders der Rinder, knüpft. Er malt bald Landschaften mit Tierstaffage, bald Tiere mit landschaftlichem Hintergrund. Seine Begabung war eine begrenzte, denn die Bilder anderen Gegenstandes, die er gemalt hat, sind mißlungen, was ebenfalls von den meisten Figuren, die in seinen Tierbildern vorkommen, zu sagen ist. Aber in dieser Begrenzung hat er eine Meisterschaft erreicht, die ihn unter die ersten Künstler seiner Zeit einreiht. Seine Naturbeobachtung ist von einer Genauigkeit, die Feinheit der Einzelausführung so weit getrieben, daß man beides fast unkünstlerisch nennen könnte, wenn nicht seine künstlerische Liebe zu dem Gegenstande die Darstellung bis in die kleinsten Einzelheiten mit warmem, in dem Beschauer zündenden Leben erfüllte. Seine Tiere sind immer in ruhig behaglichem Dasein aufgefaßt und friedliche Ruhe, heitere Klarheit herrschten bei ihm auch in der Atmosphäre. Ruhig gleichmäßig, ohne jedes Haschen nach Effekt stellt er das Licht dar; das Licht und die Meisterschaft der Luftperspektive verleihen den Bildern ihre Größe trotz der zartesten Einzelausführung. Nur bei lebensgroßem Format wie bei dem berühmtesten Bilde des Meisters, bei dem jungen Stier im Mauritshuis im Haag vom Jahre 1647, erscheint die Detaillierung malerisch nicht genügend zusammengefaßt.



Abb. 234. Karel Dujardin: Selbstbildnis. Amsterdam, Reichsmuseum.
(Zu Seite 284.)

Paulus Potter war der Sohn des hauptsächlich in der Richtung des Dirk Hals als Gesellschaftsmaler thätigen Pieter Potter (geboren um 1587). Von seinem Vater, der auch in seinen Landschaften und Stillleben ein mittelmäßiger Künstler war, kann Paul Potter nicht viel gelernt haben. Auch der zweite Künstler, der als sein Lehrer genannt wird, der Haarlemer Jacob de Wet, hatte ihm nur wenig zu geben. Wohl aber tritt uns in Potters Bildern seine Haarlemer Lehrzeit im allgemeinen entgegen, da sie ihm die äußerlich kühle und innerlich doch warme Sachlichkeit seines Vortrages verliehen hat. Die Bilder seiner ersten Jahre sind noch etwas ängstlich und trocken (Kassel, Amsterdam, München). In seinem schon genannten lebensgroßen Bilde des Haager Museums von 1647 schult er Auge und Hand für die genaueste Naturwiedergabe. Das Jahr 1648 brachte dann schon ein in der malerischen Gesamtwirkung so vollendetes Bild wie die Landschaft mit einer Herde, die nach der sich im Wasser abspiegelnden gelben Kuh benannt wird, im Haag, und andere ebenso vorzügliche Bilder in Schwerin, Kassel, in der Wallace-Sammlung zu London u. s. w. Unter den Bildern von 1649

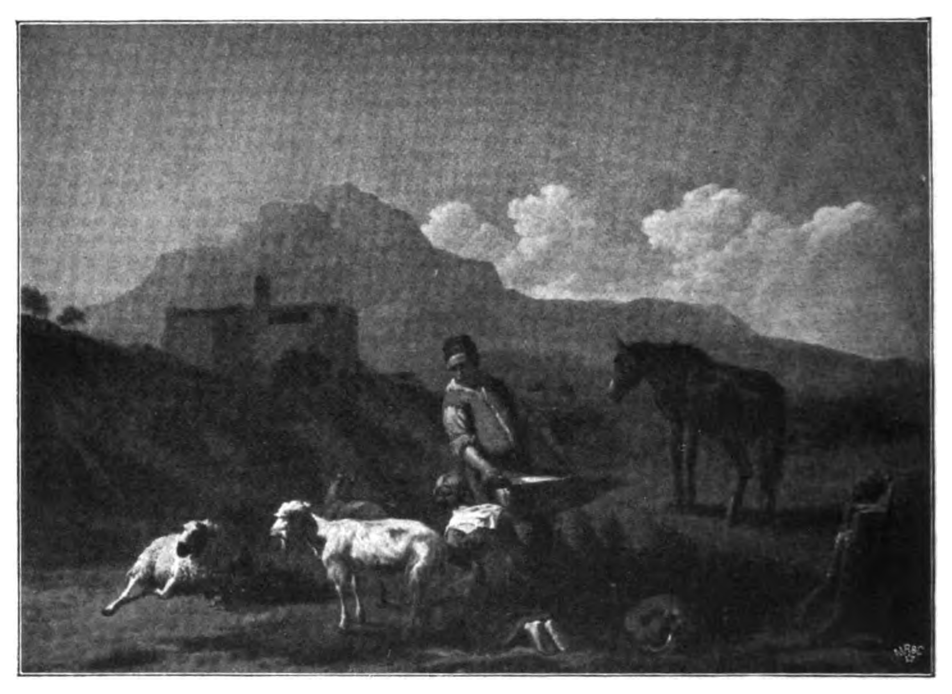


Abb. 235. Karel Dujardin: Italienische Landschaft. Amsterdam, Reichsmuseum. (Zu Seite 284.)

zeigt das schöne Turiner außer meisterhaften Rindern seine Fähigkeit, in der Flachlandschaft tiefe Fernwirkung zu erzielen (Abb. 231), der junge Stier im Buckinghampalast, wie großartig er die Silhouette der Rinder gegen den hellen Himmel zu stellen wußte. Seit 1651 wurde er breiter im Vortrag und glühender in der Farbe, aber schon im Januar 1654 raffte ihn seine Lungenkrankheit im Alter von 29 Jahren dahin. 1646—1648 hatte er in Delft, 1649 bis 1652 im Haag und erst seit dem Ende des letztgenannten Jahres in Amsterdam gelebt. — Gleich meisterhaft wie mit dem Pinsel arbeitete Potter mit der Radiernadel, wovon 18 Blätter Zeugnis ablegen, unter denen vielleicht die fünf Radierungen von 1652 mit Pferden verschiedener Rassen in flachen Landschaften die bedeutendsten sind (Abb. 232).

Der kühlen Klarheit und plastischen Deutlichkeit in den Bildern Potters steht die malerische schmelzende Weichheit bei Adriaen van de Velde (1635 oder 1636—1672 Amsterdam) gegenüber, der nicht nur bedeutend als Landschafter und Viehmaler, sondern auch als Figurenmaler war. Als letzterer hat

er nicht nur ein vorzügliches reines Figurenbild sittenbildlichen Charakters, eine trinkende Frau (Dresden 1662) geschaffen, sondern auch vielen anderen Malern die Figuren in ihre Landschaften oder Architekturen gesetzt, namentlich dem Philips de Koninck, Ruisdael, Hobbema, Hackaert, Rombouts, Moucheron, van der Heyden. Er war Schüler seines Vaters Willem van de Velde des älteren, später des Jan Wynants in Haarlem. Beeinflußt wurde er durch Paul Potter und gelegentlich auch durch andere Meister. In Italien ist er wohl kaum gewesen, obgleich er es liebte, seinen Landschaften zuweilen durch Einzelheiten ein südländisches Ansehen zu verleihen, ohne doch den nordischen Charakter im allgemeinen aufzugeben.



Abb. 236. Adam Pynacker: Landschaft. Wien, Galerie Czernin. (Zu Seite 286.)

In seinen Landschaften mit kleiner Staffage ist er von schlichter Einfachheit und unübertrefflicher Wahrheit, wie die frühe Flußlandschaft in Berlin und seine Strandbilder in Kassel (1658), im Louvre (1660) und im Haag (1665) und seine Winterbilder (London und Louvre 1668, Dresden 1665 oder 1669) beweisen. An Wynants erinnert noch das schöne Bild, das ihn mit seiner Familie auf dem Lande darstellt, in Amsterdam, und die Rinderherde von 1667 in Dresden. Potter klingt in Bildern zu Schwerin von 1668 und in Dresden (Viehweide an einem kahlen Baum) nach. In einem Waldbilde mit einer Hirschjagd von 1666 in Frankfurt könnte man einen Anklang an Ruisdael vernehmen. Trotz dieser vielfachen Anlehnungen ist der Meister aber doch immer ganz er selbst, wie er uns in dem herrlichen, eine Farm darstellenden Bilde von 1666 in der Berliner Galerie entgegentritt (Abb. 233). Italienische Anklänge in Landschaft und Staffage zeigen z. B. ein Gemälde im Buckinghampalast und Rinder und Schafe unter Ruinen in Dresden. In allen diesen und anderen Bildern verleiht er bald den Tieren und Figuren, bald der Landschaft das Übergewicht. Meistens gab er helle Mittagsbeleuchtung, aber auch andere Tageszeiten verstand er vorzüglich zu schildern, wie den Sonnenaufgang in einem Bilde des Louvre von 1668. — In seinen 25 Radierungen versteht er ebenso wie Potter mit einfachen Mitteln eine große malerische Wirkung zu erzielen und das warme Licht, welches seine Bilder auszeichnet, zur Anschauung zu bringen. —

Bei Adriaen van de Velde sind die Anklänge an Italien noch äußerlich und aus zweiter Hand. Eine Reihe anderer Amsterdamer Künstler dagegen ging über die Alpen, um vor der südländischen Natur Studien zu machen. Die meisten von ihnen fingen mit der Darstellung der heimischen Landschaft an, und viele blieben ihr auch neben ihrer neuen Liebe zu Italien treu. Wie Berchem traten auch manche von ihnen der südlichen Landschaft meistens mit gesundem nationalem Empfinden gegenüber, und es hing von der Stärke ihrer künstlerischen Begabung ab, wie weit sie sich davor bewahrten, in öde Idealisierung zu verfallen.

Zu den kräftigsten Naturen unter ihnen gehörte Karel Dujardin (geb. 1622 zu Amsterdam, gest. 1678 zu Venedig), der Schüler Berchems war, aber auch unter dem Einfluß Potters stand. Er besuchte schon früh Italien, lebte dann aber jahrzehntelang im Haag und hauptsächlich in Amsterdam und kehrte erst um 1675 nach Italien zurück. Von seiner Vielseitigkeit legen seine vorzüglichen Bildnisse (Abb. 234), welche meistens in seiner späteren Amsterdamer Zeit entstanden sind, seine bildnisartigen Sittenbilder aus Holland und Italien, sowie seine Allegorien Zeugnis ab. In der Hauptsache aber malte er Landschaften mit Vieh, entweder heimischen Charakters mit Anlehnung an Potter, wovon ein vorzügliches Beispiel die Herde unter Bäumen von 1655 in Mosigkau bei Dessau ist, oder italienischen Charakters mit Anlehnung an Berchem. Eine gewisse Kühle und festen Vortrag, wie er sie unter dem Einfluß Potters angenommen hatte, behielt er auch hier bei, aber er versteht es vorzüglich, seine Landschaften mit heiterem, sonnigem Licht zu erfüllen (Amsterdam [Abb. 235], Antwerpen, Brüssel, Berlin, München, Dresden, London in der Nationalgalerie und in Privatsammlungen, Louvre, Petersburg, Stockholm). Seinen beiden Hauptgebieten gehören auch seine 52 radierten Blätter an, die alle zwischen 1652 und 1660 im Haag entstanden sind.

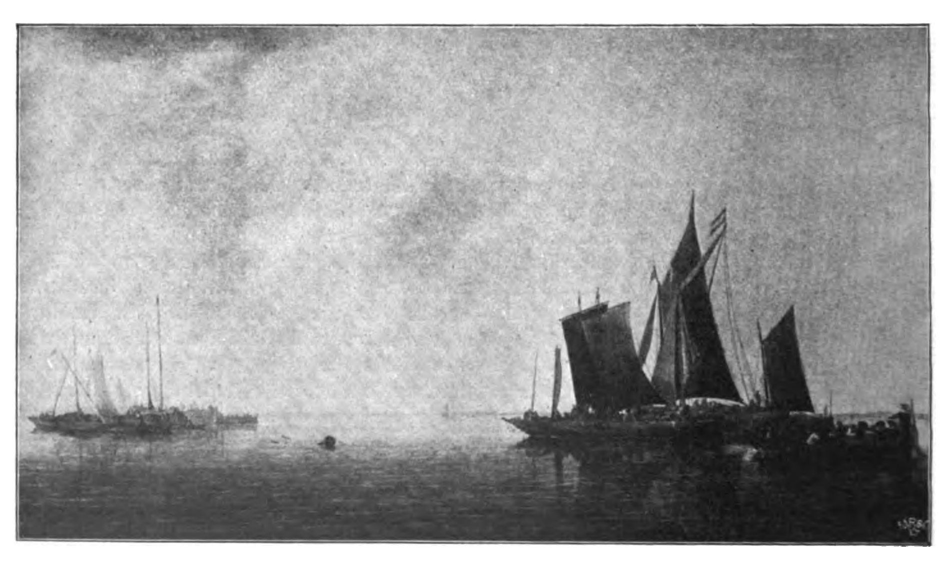


Abb. 237. Simon de Vlieger: Stille See. Schwerin, Galerie. (Zu Seite 287.)

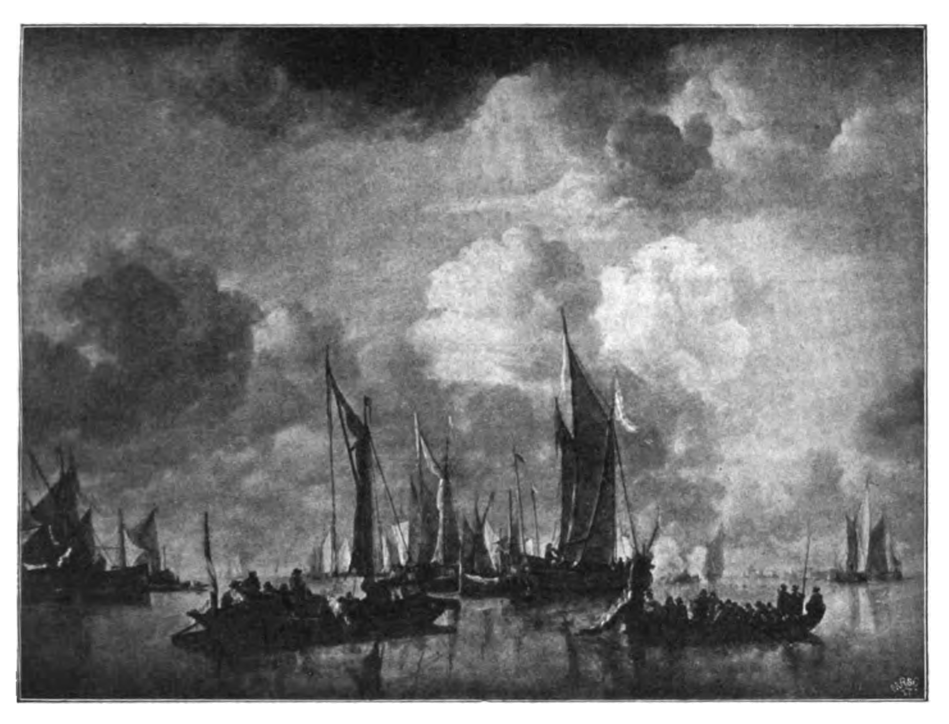


Abb. 238. Jan van de Capelle: Seestück. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 287.)

In gleicher Weise wie bei Dujardin in seinen Landschaften ist auch das Werk Jan Hackaerts (1629—1699), der nur Landschaftsmaler war, zwischen Norden und Süden geteilt. Die berühmteste unter seinen heimischen Landschaften ist die schöne, mit Figuren von Adriaen van de Velde versehene Eschenallee in Amsterdam. Seine südlichen Landschaften sind sehr sonnig und von glühendem Ton.

Mit holländisch-heimischen Bildern und zwar in engstem Anschluß an Wouwerman begann auch Johannes Lingelbach, der von deutscher Abkunft war (geb. 1623 zu Frankfurt a. M., in den vierziger Jahren des Jahrhunderts in Frankreich und Italien, dann in Amsterdam, gest. 1674). Später malte er in Anschluß an Pieter van Laer italienische Volksszenen, belebte Plätze italienischer Städte, italienische Seehäfen und Seeschlachten. Es ist ihm nicht wie anderen Holländern gelungen, die innere Wärme des südlichen Sonnenlichtes, sondern nur dessen äußere Wirkung wiederzugeben. Lingelbach steht zuweilen unter dem Einfluß eines ihm verwandten Malers, des Jan Asselyn, genannt Krabbetje (geb. 1610 zu Dieppe, gest. 1652 zu Amsterdam), der, nachdem er Schüler von Esaias van de Velde gewesen war, sich in Italien dem Einfluß des Pieter van Laer unterstellte, nur daß er die Landschaft mehr betonte.

Während alle diese Künstler der südlichen Landschaft einfach und natürlich, ja vedutenartig wirkende Motive entnahmen, suchte Bartholomäus Breen-

bergh (geb. 1599 zu Deventer, gest. vor 1659), der hauptsächlich in Amsterdam lebte, durch reiche Staffierung mit antiken Ruinen der italienischen Landschaft ein romantisches Element zu verleihen, wobei er von enger Anlehnung an Elsheimer ausging. Adam Pynacker (geb. 1621 bei Delft, gest. 1673 zu Amsterdam) dagegen stilisierte die italienische Landschaft zu schönliniger Zeichnung und plastisch wirkender Form, wie auch zu abstrakter, nicht glücklich wirkender Färbung (Abb. 236). Der von Pynacker eingeschlagene Weg führte dann bei schwächeren Naturen wie Fred. Moucheron (1633 oder 1634—1686)



Abb. 239. Willem van de Velde d. j.: Stürmische See. London, Nationalgalerie. (Zu Seite 288.)

zu gänzlich charakterlosem Idealismus. Andere Künstler verdarben sich dadurch, daß sie Gaspard Poussin nachzuahmen strebten. —

Eine hohe Stufe der Entwickelung erreichte in der Wasserstadt Amsterdam die Seemalerei. In der älteren Zeit wird dabei das Hauptgewicht auf das Gegenständliche gelegt, auf Stürme, Schiffbrüche, Schlachten, Schiffsparaden, was noch in einem jüngeren Künstler, in Jan Beerstraten (1622—1666) nachklingt. Seine Seebilder, die übrigens vielfach das südländische Meer schildern, machen nur einen Teil seiner Werke aus, die sonst noch Städteansichten und Schneelandschaften darstellen. Trotzdem Simon de Vlieger (geboren um 1600 in Rotterdam, gest. um 1660 in Amsterdam) weit älter war, schritt

er in seiner Kunst, nachdem er mit den üblichen Seestürmen angefangen hatte, doch weiter vor. Seit den vierziger Jahren erkennt er den feinen malerischen Reiz des ruhig daliegenden oder nur leicht bewegten Meeres mit heller Luft darüber und wird nun nicht müde, es zu schildern. Die Wasserfläche ist meistens nicht durch viele Schiffe belebt, entweder mit Strand im Vordergrunde oder vom Meere aus gesehen, mit oder ohne Küste im Hintergrunde. Luft und Licht sind sehr fein zur malerischen Wirkung gebracht (Abb. 237). Unter Vliegers Einfluß stehen Reynier Nooms genannt Zeeman (1612 bis nach 1663), einer der

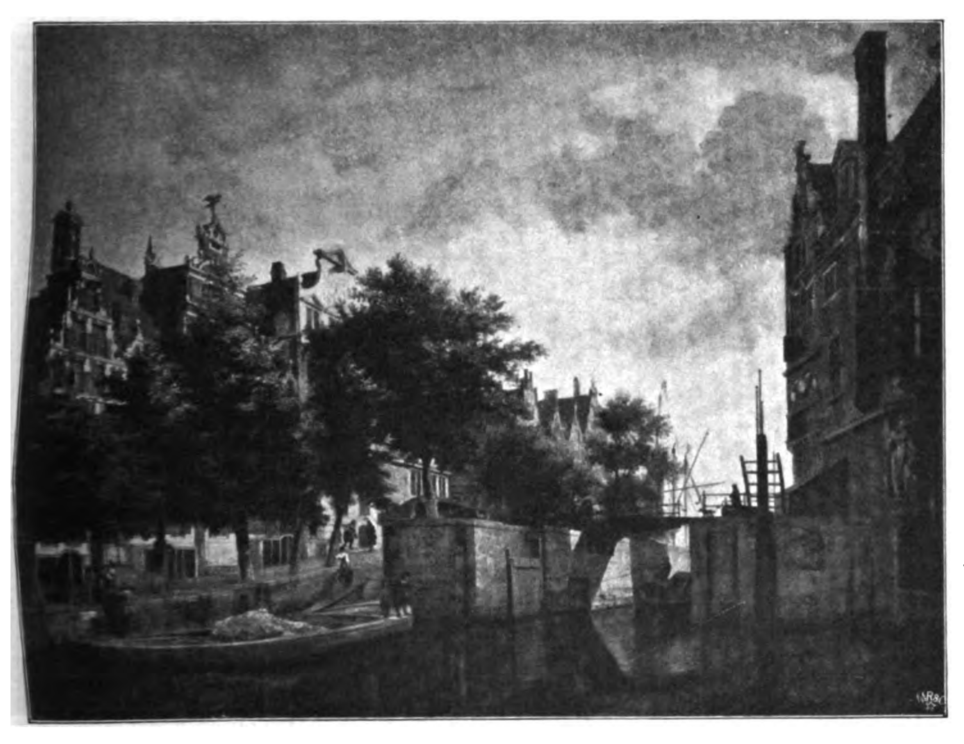


Abb. 240. Jan van der Heyden: Der Kanal. Amsterdam, Reichsmuseum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 289.)

wenigen Marinemaler, die auch radierten, und Hendrik Dubbels (1620 oder 1621—1676), der sein Vorbild an Wärme und Leuchtkraft noch übertrifft.

Zu den Bestrebungen der Vorgenannten brachte Jan van de Capelle (gest. nach 1680) eine noch vollendetere malerisch-poetische Verklärung. Er betrieb die Malerei neben seinem einträglichen Geschäft als Färber und scheint Schüler von S. de Vlieger gewesen zu sein. In seinen Bildern (Abb. 238) ist an der Beleuchtung stets deutlich die Tageszeit zu erkennen. Fast immer hat er die See spiegelglatt, bei völliger Windstille gemalt, mindestens mit klarer Luft, aber auch unter bleischwerem Himmel. Wundervoll weich versteht er die Wolken zu malen. Am besten kann man ihn in der Nationalgalerie zu London kennen lernen, wo er mit fünf Bildern vertreten ist.

An malerischer Qualität ihm mindestens gleich steht Willem van de Velde der jüngere (1633—1707), der ältere Bruder von Adriaen. Auch der Vater der beiden Brüder, Willem van de Velde der ältere (1611 oder 1612—1693), war Seemaler, wenn auch keine Bilder, sondern nur Zeichnungen mit Schiffen und Seeschlachten von ihm erhalten sind. Er war in Leiden geboren, lebte dann in Amsterdam und wurde nach 1660 Hofmaler der Könige Karl II. und Jakob II. in London. Der jüngere Willem van de Velde folgte seinem Vater nach England und wurde sein Nachfolger als Hofmaler. Willem van de Velde der jüngere war bedeutend vielseitiger als Jan van de Capelle. Wenn auch seine Windstillen seine feinsten Bilder sind, so malte er doch auch die stürmische See, Strandansichten, Seeschlachten und Paraden. Er muß ein guter Kenner des Seewesens gewesen sein, denn seine Darstellung der Schiffe zeichnet sich durch Exaktheit aus. Es sind viele Zeichnungen von ihm erhalten, die er auf dem Meere, selbst während der Schlacht gemacht hat. Am besten ist er in England vertreten. Die Nationalgalerie enthält 14 Bilder von ihm (Abb. 239), acht, sechs, vier, drei Bilder enthalten die Bridgewater-Galerie, die Wallace-Sammlung, Buckinghampalast und Dulwich College. Auch in den Niederlanden (namentlich 13 Bilder in Amsterdam), in Deutschland und in Petersburg ist er gut vertreten. Die Produktion Willems des jüngeren war verschiedenartig. Zuweilen, namentlich bei seinen Bildern mit bewegter See, ließ er sich gehen und gegen Ende des Jahrhunderts machte er den allgemeinen Verfall der Malerei mit. Schon Willem van de Velde



Abb. 241. Emanuel de Witte: Inneres einer Kirche. Brüssel, Museum. (Zu Seite 290.)



Abb. 242. Giovanni Battista Weenix: Antike Ruinen mit italienischen Volksfiguren. München, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 290.)

war wegen des vielen Gegenständlichen auf seinen Bildern bei dem großen Publikum seiner Zeit beliebt gewesen, die glänzendsten Geschäfte aber machte Ludolf Backhuysen (1633—1708), der lange für den bedeutendsten Seemaler gehalten wurde. Er war Schüler von Allaert van Everdingen. Was seinen Werken den Erfolg verschaffte, war, daß er sie durch Stürme, Schiffbrüche, Schlachten für den Laien interessant machte. In ihren malerischen Eigenschaften stehen sie im allgemeinen weit hinter den Bildern der übrigen Seemaler zurück und um so weiter, je später sie entstanden sind. Dennoch befinden sich unter seinen Jugendwerken einige von feiner künstlerischer Empfindung, z. B. mehrere Bilder des Amsterdamer Reichsmuseums. — —

Von den Landschaftern zu den Architekturmalern führt Jan van der Heyden (geb. 1637 zu Gorkum, hauptsächlich in Amsterdam, gest. 1712) hinüber. Wohl hat er Straßen und Plätze von Amsterdam gemalt, aber er bevorzugte doch die Grachten, welche durch ihre Baumreihen schon ein mehr landschaftliches Element erhalten, und größere, halb landschaftliche Ansichten mit zerstreuten Häusern. Er ist von erstaunlicher Feinheit der Einzelausführung, aber alles wird zusammengehalten durch die unübertreffliche Wahrheit des poetisch beseelten Lichtes und den zarten Luftton, der alles umspielt (Abb. 240).

Reiner Architekturmaler ist Emanuel de Witte (geb. 1607 zu Alkmaar, hauptsächlich in Amsterdam, gest. 1692). Meistens malte er Innenansichten von Kirchen mit glücklich gewähltem Durchblick zwischen den Pfeilern und Säulen,

malerisch fein verteilten Figuren und zartem, vielfach gebrochenem oder auch durch bunte Glasfenster farbig einfallendem Licht (Abb. 241). Zuweilen gab er aber auch Außenansichten, Plätze und Straßen von Amsterdam, die wie die Innenbilder breit, sicher und mit leuchtender Farbe gemalt sind. — —

Die Brücke von den Landschafts- und Seemalern zu den Stillleben-malern bildet Giovanni Battista Weenix (1621—1660), der namentlich auf den ersten beiden Gebieten, aber auch auf letzterem thätig war. Er gehört, trotzdem er in Amsterdam geboren und dort seinen ersten Unterricht durch Claes Moeyaert erhielt, mehr zur Utrechter als zur Amsterdamer Schule, weil er in Utrecht Schüler von Abraham Bloemaert wurde, sich die Utrechter elegante Art aneignete und dort hauptsächlich lebte. Sein Sohn und die mit ihm verschwägerte Familie Hondecoeter jedoch führten die von ihm erlernte Kunst nach Amsterdam hinüber, weshalb auch er passend bei der Amsterdamer Kunst besprochen wird. Bestimmend auf Giovanni Battista Weenix war sein Aufenthalt in Italien. Dort fand er sein Hauptgebiet in Campagna- und Seehafenbildern mit prächtigen Säulenruinen und farbigen Figuren zu dekorativer Wirkung angeordnet, aber frisch, naturwahr und kräftig erfaßt. Zuweilen sind seine Bilder mit biblischen Figuren belebt, meistens aber mit Gestalten aus dem Volk (Abb. 242). In seiner späteren Zeit, nachdem die italienischen Erinnerungen verblaßt waren, wendete er sich Küchenstücken mit oder ohne Figuren zu. Auch ein Hühnerhofbild (Dresden) hat er gemalt.

Sein Sohn Jan Weenix (1640—1719) schloß sich als Schüler eng an seinen Vater an und malte in seiner Jugend und auch später noch einzeln südländische Campagna- und Hafenbilder, die denen jenes sehr ähnlich sehen. Im Jahre 1668 siedelte er nach Amsterdam über. Im Laufe seiner Entwickelung wendete er sich, obgleich er auch Bildnisse malte, immer mehr, ebenfalls in Anlehnung an seinen Vater, dem Stillleben zu und zwar stellte er meistens totes Wild dar. Hasen, Rehe und Wildschweine bilden mit totem Geflügel, Jagdgeräten, Früchten und Blumen ein malerisches, farbenprächtiges Durcheinander, das auf einem Mauervorsprung, auf einer Marmorbank, an einer Prachtvase oder zu den Füßen einer Statue liegt. Darüber hinweg sieht man meistens in einen Park, der einen stimmungsvollen Hintergrund dazu bildet (Abb. 243). Öfters treten auch lebende Tiere dazu, namentlich Jagdhunde, welche die Beute beschnüffeln. Zuweilen ist auch ein Jäger mit dargestellt. Alles ist in erster Linie nach dekorativen Gesichtspunkten aufgefaßt. Solche Bilder, die öfters Riesenformat haben, waren zur Dekoration von fürstlichen Speisesälen bestimmt. Die bekanntesten Beispiele dafür sind die großen im Auftrage des Düsseldorfer Kurfürsten Johann Wilhelm für sein Schloß Bensberg geschaffenen Gemälde, welche sich jetzt in den Galerien zu Schleisheim und München befinden.

Giovanni Battista Weenix war ein Schwiegersohn von Gillis d'Hondecoeter (gest. 1638), der in Antwerpen geboren war und den vlämischen Übergangslandschaftern angehörte, aber seit 1615 in Amsterdam lebte. In seinen wenigen erhaltenen Bildern können wir verfolgen, wie er sich allmählich von der altertümlichen Auffassung in der Art des Jan Brueghel zu größerer Freiheit

durchzuringen trachtete. Sein Sohn Gysbert d'Hondecoeter (gest. 1653), der sein Schüler war, siedelte nach Utrecht über. Er führte die landschaftliche Kunst seines Vaters weiter, verstand es aber auch, gute Bilder mit lebendem Geflügel zu malen. Er arbeitete darin seinem berühmten Sohne Melchior d'Hondecoeter (1636—1695) vor. Dieser war nicht nur der Schüler seines Vaters, sondern auch seines Oheims Giovanni Battista Weenix, lebte von 1659—1663 im Haag und siedelte dann nach Amsterdam über. Sein Hauptdarstellungsgebiet war das lebende Geflügel, das er vorzüglich zu beobachten



Abb. 243. Jan Weenix: Stillleben. Haag, Mauritshuis. (Zu Seite 290.)

und wiederzugeben verstand. In jede Feder scheint er sich mit ganzer Liebe zu versenken und doch sieht er alles Einzelne in Bezug auf das Ganze. Weich gestimmte Landschaften bilden den Hintergrund, ein herrlicher Goldton hält alles zusammen. Auf seinen Hühnerhöfen sieht man öfters auch Pfauen, Jagdbeute von wilden Vögeln kommt zuweilen dazu (Amsterdam, Haag, Brüssel, München, Dresden, Kassel, Karlsruhe, Oldenburg, Wien Akademie und Liechtenstein). Gleich meisterhaft sind die Ententeichbilder (Amsterdam, Haag, Antwerpen, London). Ein Hauptwerk ist das nach einer auf dem Wasser schwimmenden Feder „het Veertje" genannte Bild des Amsterdamer Reichsmuseums, das allerhand ausländische Vögel, meistens Schwimmvögel zusammenstellt (Abb. 244). Andere Bilder mit ausländischen Vögeln sind dagegen leicht steif und hart. Noch mehr als

19*

diese idyllischen Bilder entsprechen seiner Eigenart die Bilder mit Tierkämpfen, sei es daß Truthühner mit Haushühnern kämpfen, oder Haushähne unter sich, oder daß ein Raubvogel, Pfau oder Hund in den Hühnerhof feindlich einbricht (München, Kassel, Schwerin, Liechtenstein, Amsterdam, Haag, Frankfurt, Dresden). Auch Stillleben von toten Tieren, meistens ebenfalls Geflügel, hat Melchior d'Hondecoeter und zwar hauptsächlich in seiner Jugend ausgezeichnet gemalt (Amsterdam, Dresden, Braunschweig, Schwerin, Petersburg, Stockholm).

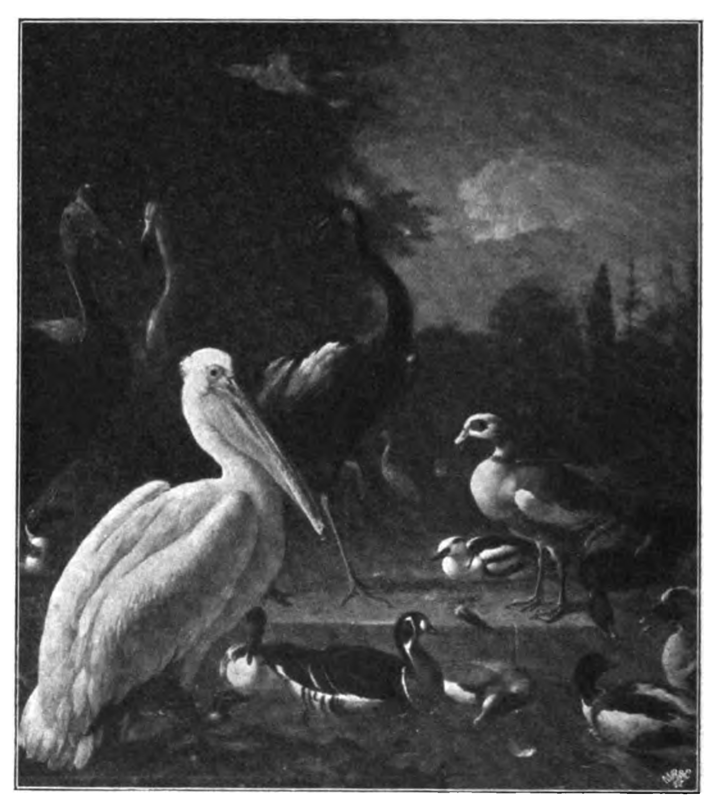


Abb. 244. Melchior d'Hondecoeter: Die schwimmende Feder. Amsterdam, Reichsmuseum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 291.)

Die in der holländischen Malerei so beliebten Frühstückstische sind in Amsterdam durch Willem Kalf (um 1620/25—1693) vertreten, der aus der Haarlemer Schule stammte und seine fast immer mit kostbaren Gefäßen, namentlich Gläsern ausgestatteten Bilder mit gedämpfter Lokalfarbe in feinem Haarlemer Ton malte.

Große Berühmtheit erlangten die erst spät auftretenden Amsterdamer Frucht- und Blumenmaler Justus (1659—1716) und sein Sohn Jan van Huysum (1682—1749). Beide waren auch Landschaftsmaler in der Art von Jan Both. Die hauptsächlichsten Bilder des ersteren befinden sich im Schweriner Museum. Die Blumenstücke hat er, wie es bei diesem Gegenstand eigentlich sein muß, in

erster Linie dekorativ aufgefaßt und flott mit einheitlichen kräftigen Farben hingesetzt. Jan dagegen führte jede einzelne Blume sorgfältig aus und sucht durch Kleinigkeiten, wie naturwahr gemalte Wassertropfen zu verblüffen. Seine Farbe wird je später, desto kälter und bunter. Die gegenständliche Treue erwarb ihm seine zahlreichen Bewunderer in den Kreisen der Laien, er galt für den König

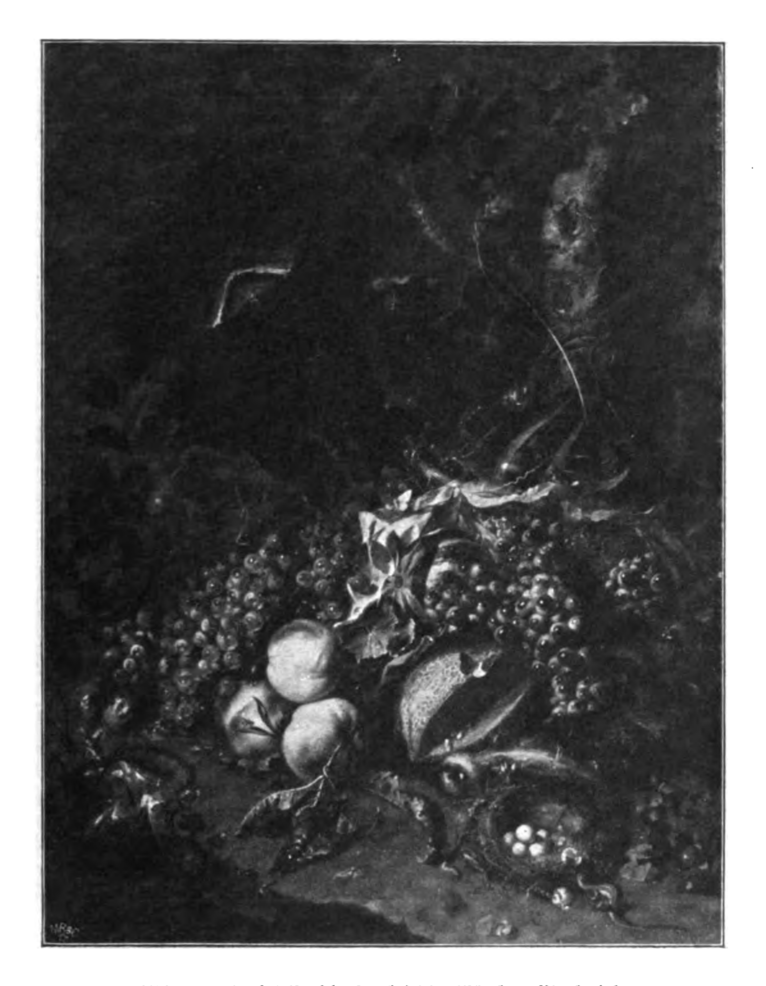


Abb. 245. Rachel Ruysch: Fruchtstück. München, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

aller Blumenmaler, während wir heute an seinen Bildern wie an fast allen holländischen Blumenstücken jener Zeit die innere Naturfrische und malerische Weichheit vermissen. Bis auf den heutigen Tag hat der Name der Rachel Ruysch (1664—1750) großen Ruhm in der Blumenmalerei, wohl hauptsächlich deshalb, weil die künstlerische Bethätigung einer Frau für die damalige Zeit eine Seltenheit war (Abb. 245). Sie war Schülerin von Willem van Aelst, bildete sich dann aber nach dem bedeutendsten Stilllebenmaler Hollands, nach J. D. de Heem,

ohne freilich die hohen künstlerischen Qualitäten in den Werken dieses Meisters zu erreichen. Dennoch gehören ihre Bilder zum besten Mittelgut der holländischen Stilllebenmalerei.

Die Schule von Utrecht haben wir in ihren Anfängen schon kennen gelernt, da sie eine Reihe von Meistern enthält, welche den Übergang von der Kunst des 16. zu der des 17. Jahrhunderts bilden. Einer von ihnen, Abraham Bloemaert, hatte ein so starkes Lehrtalent, daß er dem weitaus größten Teil der jüngeren

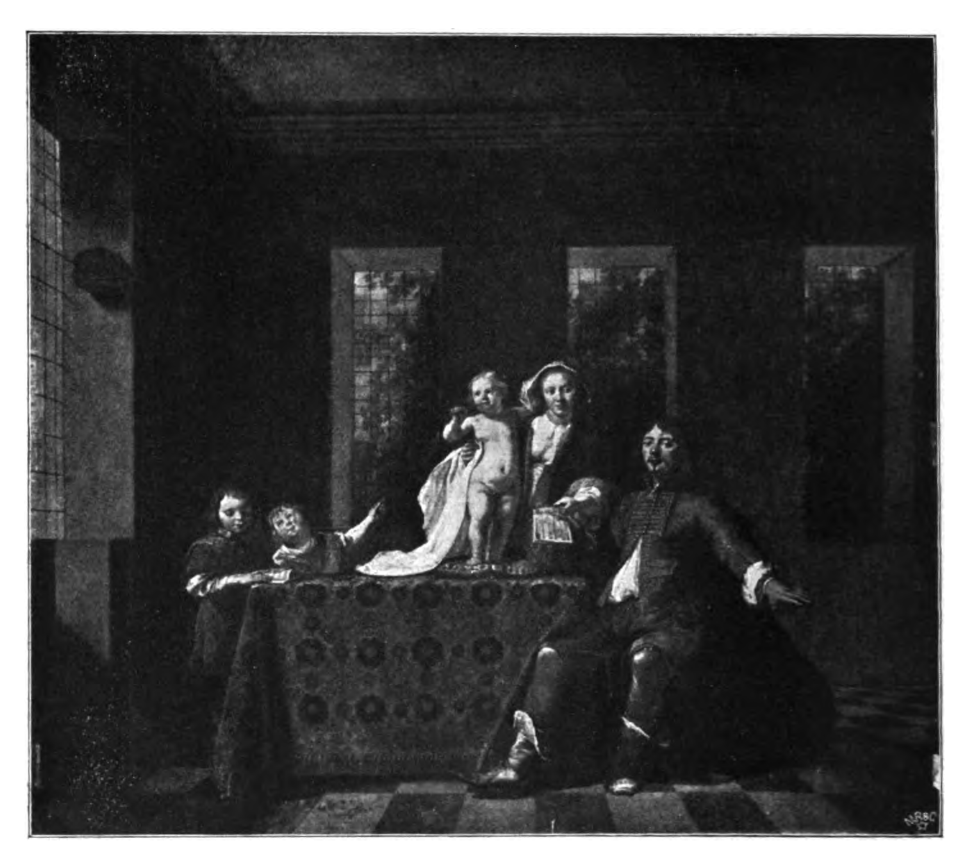


Abb. 246. Nikolaus Knupfer: Selbstbildnis mit seiner Familie. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 295.)

Generation die Richtung wies, die Richtung auf Italien, dessen Formensprache er selber nachzuahmen gesucht hatte. Dieser Weisung folgten seine Schüler und Enkelschüler in verschiedener Art. Diejenigen, welche sich in Italien an Caravaggio anschlossen und deren bedeutendster Gerard van Honthorst ist, haben wir schon besprochen, ebenso Giov. Batt. Weenix, weil wir ihn nicht von seinem Sohn und der Familie Hondecoeter trennen wollten. Eine Gruppe von Bloemaerts Schülern schloß sich in Italien nicht wie jene erstgenannte an Caravaggio, sondern an Elsheimer an und hatte es daher leichter national zu bleiben. Der am wenigsten dadurch beeinflußte Künstler war ein Deutscher von Geburt,

Nikolaus Knupfer (geb. 1603 zu Leipzig, gest. um 1660), 1630 war er Bloemaerts Schüler in Utrecht. Er ist ungleich in seinen Werken, zuweilen akademisch, dann wieder vorwiegend naturalistisch in ähnlicher Art wie Rembrandt. Am besten ist er im Bildnis (Abb. 246), in dem er die Natur kräftig und völlig selbständig erfaßte. Neben diesen nationalsten aller Bloemaertschüler stellen wir den am wenigsten nationalen Cornelis van Poelenburgh (1586—1667). Er schloß sich wohl an Elsheimer sowohl in der Landschaft, welche den Hauptteil seiner immer kleinen Gemälde ausmacht, als auch in den Figuren an, aber er übertrug den charaktervollen und malerisch warmen



Abb. 247. Cornelis van Poelenburgh: Badende Nymphen. Paris, Louvre.

Stil jenes in das Kalte, Trockene und Nüchterne. Erst später, als er seit 1627 aus Italien wieder heimgekehrt war, wurden Farbe und Ton unter dem Einfluß des holländischen Kunstgeistes wärmer, aber seine Bilder wurden auch immer glatter und süßlicher. Diese Manier nahm das Publikum für poetisch, zumal er seine landschaftlichen Motive aus der römischen Campagna geschickt zusammenzustellen verstand und in den Figuren eine gewisse oberflächliche Anmut entwickelte. Häufig entlehnte er den Vorwand für das Figürliche der Bibel, noch häufiger aber der antiken Mythe und am liebsten brachte er nackte, namentlich weibliche Gestalten an, was den Kreis seiner Freunde noch stark vergrößerte und ihn zu einem Hauptvertreter der sogenannten arkadischen Landschaft machte (Abb. 247). — Es ist natürlich, daß viele andere ebenfalls aus der Goldquelle



Abb. 248. Jan und Andries Both: Landschaft. Brüssel, Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Poelenburghs zu schöpfen wünschten; so fand sich um ihn eine große Zahl von Schülern und Nachahmern zusammen, welche seine Kunstweise in ganz Holland verbreiteten.

Eine sehr glückliche Mitte zwischen Naturwahrheit in holländischem Sinne und Idealisierung im Sinne von Claude Lorrain hielten die Brüder Jan und Andries Both, die um 1610 in Utrecht geboren waren, Schüler Bloemaerts wurden und dann nach Italien gingen. Nachdem Andries in den vierziger Jahren dort gestorben war, kehrte Jan, der Bedeutendere von beiden, nach Utrecht zurück, wo er 1652 starb. Jan war der eigentliche Landschafter, während Andries, wie seine acht Radierungen beweisen, Figurenmaler war. Wahrscheinlich versah er die Landschaften seines Bruders mit Staffage, trotzdem dieser, wie die späteren Bilder zeigen, darin keine Hilfe nötig hatte. Jan Both sah die italienische Landschaft fast noch mehr mit den Augen eines Holländers an, als Berchem. Von Claude lernte er nur seine eigenen und völlig selbständigen Naturstudien in schönem Linienfluß zusammenzusetzen, aber auch hier bewahrte er seine Eigenart, indem seine Kompositionen viel zufälliger wirken als diejenigen Claudes. Große Naturfrische weht uns aus seinen Bildern entgegen und ein rein germanisches poetisches und gemütvolles Element, das namentlich in seiner Auffassung des Waldes auf den deutschen Beschauer seiner Bilder anheimelnd wirkt (Abb. 248). Das südliche Sonnenlicht hat er in so intensiver Glut aufgefaßt wie kein anderer Künstler; man fühlt seine Freude an der Wärme und dem Funkeln

des italienischen Lichtes aus seinen Bildern, die über viele Sammlungen zerstreut sind, heraus. Auch in seinen Radierungen hat er die Kraft des südlichen Sonnenlichtes gut zur Anschauung gebracht.

Von den Schülern Jan Boths lehnte sich Willem de Heusch (1638 bis nach 1669) sehr eng an den Meister an, während Hendrik Verschuring (1627—1690) in den landschaftlichen Hintergründen zu seinen Kriegsszenen viel kälter im Ton ist und sich auch sonst mehr von Both entfernt. Ein altertümlicher Künstler, Herman Saftleven (um 1610—1685), der in der Art der nach Utrecht eingewanderten Antwerpener begann und zeitlebens die Überfüllung seiner Bilder mit Einzelheiten nicht überwand, wurde in seiner späteren Zeit durch Jan Both und seine Schüler beeinflußt. Er machte hauptsächlich das Rheinthal zum Gegenstand seiner Schilderungen und dieser vedutenartige Charakter seiner Bilder erwarb ihm wohl den großen Kreis von Käufern, auf welchen die hohe Zahl seiner erhaltenen Bilder schließen läßt. — Zwischen Jan Both und Claude Lorrain schwankte Hermann Swanevelt (um 1600—1655), der hauptsächlich in Rom und Paris lebte, und auch zahlreiche Radierungen geschaffen hat. — Noch unselbständiger war Jan Glauber (1646—1726), der sich in seinen Gemälden und Radierungen von Erinnerungen an Gaspar Poussin, Claude und Tizian nährte. —

Haben wir schon bei einzelnen Utrechter Landschaftern starkes unmittelbares Naturgefühl gefunden, so tritt uns dieses in alleiniger Herrschaft beim Bildnis und beim Stillleben entgegen. Als Bildnismaler ist Paulus Moreelse (1571 bis 1638), der Schüler von M. J. Mierevelt in Delft war, zu nennen. Während dieser Künstler in seinen religiösen und allegorischen Figurenbildern noch stark und unerfreulich italisierte, ist er in seinen Bildnissen, wenn auch zuweilen noch etwas befangen und altertümlich, so doch selbständig und versteht die Köpfe in malerischem Helldunkel vorzüglich zu individualisieren (Abb. 249). —



Abb. 249. Paulus Moreelse: Damenbildnis. Schwerin, Großherzogliche Galerie.

Das Frucht- und Blumenstück erreichte in Jan Davidsz de Heem (1606

bis 1683 oder 1684), der in Utrecht, Leiden und Antwerpen lebte, seinen Höhepunkt für die ganzen Niederlande. Trotzdem er vier Jahrzehnte in Antwerpen zubrachte, und von der Vielfarbigkeit der vlämischen Blumenmaler, namentlich des Daniel Seghers nicht unbeeinflußt blieb, so hielt er doch an der holländischen Tonmalerei fest und zwar ist es ein malerisch äußerst feiner, vornehmer Goldton, der in allen seinen Bildern wiederkehrt. Nicht wie die Flandrer



Abb. 250. Jan Davidsz de Heem: Stillleben mit Vogelnest. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

faßt er seine Gegenstände stark dekorativ auf, sondern mit äußerster Sorgfalt und unübertrefflicher unmittelbarer Naturwahrheit bringt er seine Gegenstände auf die Leinwand. Einheimische und südländische Früchte stellt er zusammen, oft ohne Rücksicht auf die Gleichzeitigkeit ihres Auftretens. Dazu fügt er Blumen, kostbare Gefäße aus edlem Metall und Glas. Blumen und Früchte werden von Schmetterlingen, Libellen, Wespen und Käfern umschwirrt. Am reichsten ist J. D. de Heem in Dresden (Abb. 250) vertreten, mit zehn Bildern, aber auch viele andere Galerien besitzen, öfters mehrere, Werke seiner Hand. Sein Sohn Cornelis de Heem (1631—1695) ist in den besten Bildern

kaum von seinem Vater zu unterscheiden, während deren Mehrzahl weniger fein im Ton und weniger sicher in der Naturwiedergabe ist.

Die Schule von Leiden, deren Anfänge bis auf Rembrandt wir bereits kennen gelernt haben, hat nur im Sittenbild und hier in Anknüpfung an Rembrandts frühe Leidener Zeit, hervorragende Bedeutung und zwar bis weit in das 18. Jahrhundert hinein, erlangt. An der Spitze der Leidener Sittenbildmaler steht Gerard Dou (1613—1675), der zuerst Schüler seines Vaters und des Kupferstechers

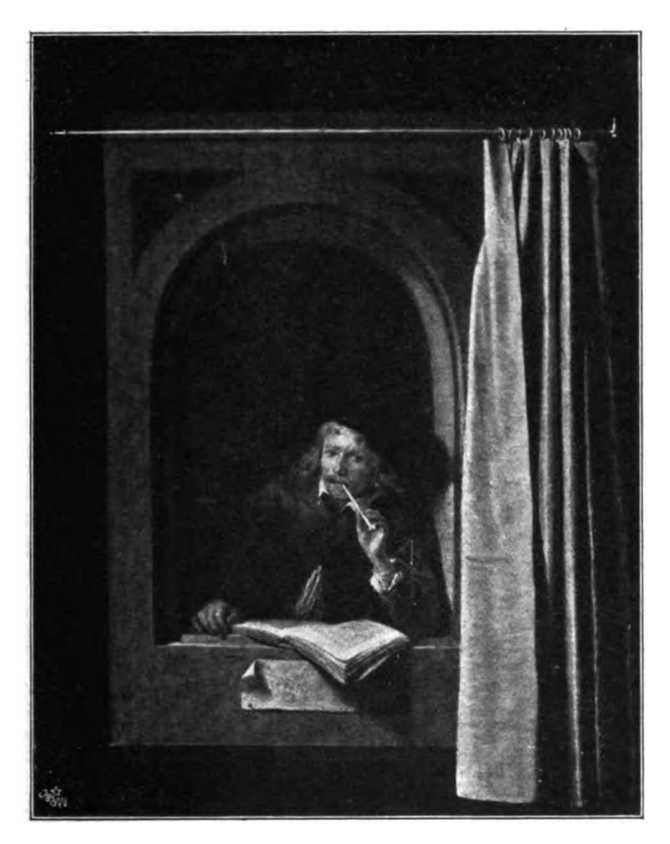


Abb. 251. Gerard Dou: Selbstbildnis. Amsterdam, Reichsmuseum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 302.)

B. Dolendo war. Hier eignete er sich die Klein- und Feinmalerei an, welche er während seines ganzen Lebens beibehielt. In Rembrandts Werkstatt, die er von 1628—1631 besuchte, lernte er die malerische Verwertung des Helldunkels, das er mit Geschmack und Geschick zu handhaben verstand. Es bildete nicht wie bei Rembrandt die Grundlage seines Schaffens, sondern erscheint mehr äußerlich mit seiner Raumdarstellung verbunden. Überhaupt war Dou ein kühl überlegender Künstler, dem die Wärme der malerischen Empfindung fehlte. Aber er zeichnete sehr sicher und gut, und auch die Farben- und Tonwirkung ist immer reizvoll. Er verstand in seinen Bildern den kleinbürgerlichen,

gemütlichen, anheimelnden Ton mit einem Stich in das Philisterhafte vorzüglich zu treffen. Das verschaffte ihm viele Verehrer, die darin ihre eigene Welt und Empfindung wieder erkannten. Um so mehr wurden diese gefesselt, als er in einigen Äußerlichkeiten über die Wirklichkeit hinaus ging, was sie für Idealismus, für Steigerung in eine höhere Sphäre nahmen. Er hat zum weitaus größten Teil Interieurs gemalt, häufig Figuren in einem Fenster mit steinerner, plastisch



Abb. 252. Gerard Dou: Die junge Mutter. Haag, Mauritshuis. (Zu Seite 302.)

verzierter Umrahmung, wie sie an wirklichen holländischen Häusern nicht vorkommt. Oft bringt ein malerisch aufgenommener Vorhang ein weiteres „ideales“ Moment dazu. Die zahlreichen Gegenstände, welche seine Bilder erfüllen, sind immer stilllebenartig geordnet. Viele seiner kleinen Gemälde zeigen nur eine Figur, welche bis zum Gürtel, bis zum Knie oder ganz zu sehen ist, viele andere zwei bis drei Figuren, selten ist eine größere Anzahl von Personen versammelt. Als Erzähler von größeren Handlungen ist er unbedeutend, dagegen schildert er einfache beschauliche Beschäftigungen einer oder weniger Personen mit so gemüt-

lichem Behagen, daß er den Betrachter fesselt. Für seine Figuren hat er nur wenige Typen, die sich immer wiederholen, Greise beiderlei Geschlechts mit vielen Falten im Gesicht, denen er bis ins einzelne nachgeht. Seine jüngeren Männer sehen ihm selbst, die älteren seinem Vater, den er öfters porträtiert hat, ähnlich. Für seine jungen Mädchen und Frauen hat er einen niedlichen Typus mit runden Augen, kleinem Stumpfnäschen und zierlichem Mund.

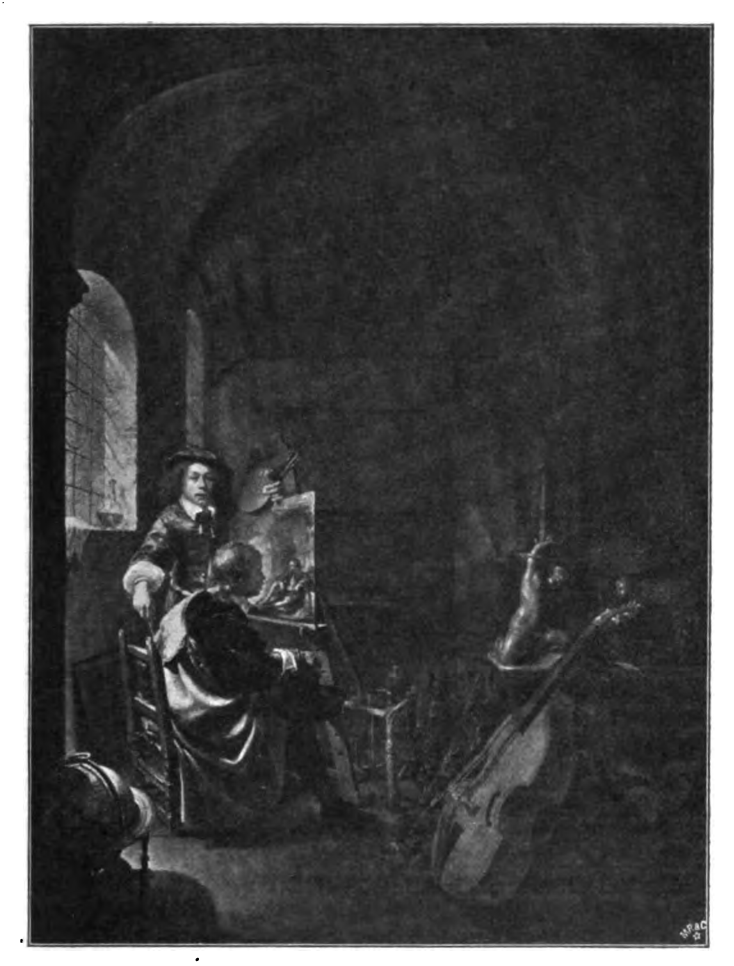


Abb. 253. Frans van Mieris: In der Werkstatt. Dresden, Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 303.)

Große Stilwandlungen hat Dou nicht durchgemacht. Da er seine Bilder nur sehr selten datiert hat, ist es schwer, ihre Reihenfolge festzusetzen. Die mehr vom Helldunkel beherrschten, möglichst einfarbigen werden die früheren sein, als er noch unter dem nahen Einfluß Rembrandts stand, die farbigeren die späteren. Gegen Ende seines Lebens wurde er glatter und süßlicher. In seine frühere Zeit werden die meisten seiner Greisenbilder gehören, in denen er Eremiten oder Rabbiner nach Rembrandts Beispiel dargestellt hat. Greise erscheinen sonst noch als Gelehrte, Schulmeister, Astronomen, als heiliger Hieronymus. Jüngere Männer sind Ärzte, Musikanten, Verkäufer. Junge Frauen stellt er am Spinnrade, als Verkäuferinnen, in der Küche oder sonst mit einer weiblichen Beschäftigung dar. Sich selbst hat er öfters im Fenster



Abb. 254. Pieter van Slingeland: Das unmusikalische Hündchen. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 303.)

porträtiert (Abb. 251). Zu seinen ansprechendsten Bildern mit mehreren Figuren gehören die junge Mutter an der Wiege ihres Kindes (Haag 1658) (Abb. 252) und die wassersüchtige Frau (Louvre 1663). Gern und zwar erst seit den fünfziger Jahren hat er Kerzenlicht dargestellt, wovon die Abendschule in Amsterdam eines der besten Beispiele ist. Je eine größere Anzahl seiner Bilder besitzen die Galerien zu Dresden (17), München (16), Petersburg (12), Paris (11), Amsterdam (8).

Die Kunst Gerard Dous wurde von den drei Mieris in drei Generationen weiter und zwar abwärts geführt. Frans van Mieris der ältere (1635 bis 1681) war Schüler Gerard Dous. Aber er ging auch bei einem Glasmaler, Abraham Toorenvliet, in die Lehre. Das trug noch dazu bei, seiner Malweise jene Glätte und seinen Farben jene glänzende Buntheit zu verleihen, welche das große Publikum seiner Zeit entzückte. Aber er wird doch nicht kleinlich, sondern versteht trotz der Feinmalerei eine gewisse Breite zu bewahren, und seine Farben malerisch zusammenzuhalten. In seinen Gegenständen steigt er von dem Mittelstande, den Dou mit Vorliebe malte, zu der reichen und vornehmen Gesellschaft empor. Mit besonderer Meisterschaft stellt er die hellen Atlasgewänder der

Damen dar. Einigemale schildert er aber auch Szenen aus dem Volksleben, wie in dem Kesselflicker in Dresden. Damen und Kavaliere finden sich bei ihm zum Frühstück oder zur Musik zusammen oder erscheinen in dem Atelier des Künstlers (Abb. 253). Der Offizier wird beim Trunk und bei seinem Mädchen geschildert, der Gelehrte in seinem Studierzimmer. Seine Bildnisse sind häufig sittenbildlich ausgestaltet. Zuweilen hat er auch historische und allegorische Gegenstände gemalt. Willem van Mieris (1662—1747) schloß sich an die schon kälteren und matteren Altersbilder seines Vaters an. Im eigentlichen Sittenbild ist er manchmal noch kräftig und wahr, in den sittenbildlich aufgefaßten historischen, mythologischen, poetischen und allegorischen Darstellungen aber ist er gänzlich leer und manieriert. Noch äußerlicher ist die Kunst seines Sohnes Frans van Mieris des jüngeren (1689—1763).

Zu den tüchtigsten Schülern Dous gehört Pieter van Slingeland (1640—1691), der einfache Gegenstände aus der mittleren und höheren Gesellschaftsklasse malte. Er erzählt gut mit behaglicher Wärme und angenehmem Humor. Malerisch hält er seine Farben durch freundliches Helldunkel zusammen. Zeichnung und Modellierung sind glücklich (Abb. 254). In seiner späteren Zeit verfiel auch er dem allgemeinen Niedergang der Kunst.

Neben den mit Dou zusammenhängenden Meistern schuf in Leiden eine Reihe anderer, die jenen selbständig gegenüber stehen. Zu ihnen gehört Quirin van Brekelenkam (gest. 1668), der in seinen ruhigen, häuslichen Darstellungen



Abb. 255. Quirin van Brekelenkam: Junge Frau mit ihrer Magd. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 304.)

aus dem kleinbürgerlichen Leben ungleich ist. In seinen besten Bildern hat er eine Weichheit, Tiefe und Leuchtkraft der Farbe, ein so wohliges Helldunkel, daß er an Maes und Metsu erinnert. Damit ist schon gesagt, daß er nicht zu



Abb. 256. Jan Steen: Das Bohnenfest. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Kassel. (Zu Seite 307.)

den Feinmalern gehört, sondern seinen Pinsel breit und leicht führte. Besonders schön ist in seinen Bildern ein glühendes Rot (Abb. 255). — Ein Künstler, der meistens bildnisartige Einzelfiguren in kleinem Maßstabe malte, mit etwas ängst-

licher Technik ist Jacob Toorenvliet (1635 oder 1636—1719), der Sohn des als Lehrer des Frans van Mieris genannten Glasmalers.

Alle Leidener Sittenmaler überragt Jan Steen (um 1626—1679). Wie bei keinem anderen holländischen Meister tritt bei ihm das Inhaltliche hervor. Er ist in seinen Bildern nicht nur Maler, sondern auch ein meisterhafter Erzähler, ein gemütvoller Humorist und ein geistvoller Satiriker. Er führt uns nicht nur das Treiben seiner Landsleute und Zeitgenossen nach der Seite harmloser Lustigkeit und tadelnswerter Lasterhaftigkeit vor, sondern er gewinnt jedem Vorgang eine allgemein menschliche Seite ab, welche Gültigkeit für alle Zeiten hat. Dabei wird er niemals trocken moralisierend, sondern er hat eine solche Freude an jeder Äußerung menschlichen Temperaments, daß er selbst in die Darstellung des Lasters einen versöhnenden Zug legt, und schließlich zeigt er auch so oft die Bestrafung des Lasters, daß wir nicht im Zweifel darüber bleiben, welches seine sittliche Stellung gewesen ist, oder er läßt nur die Dummen und Unvorsichtigen den Betrügern zum Opfer fallen. Meistens sind es auch nicht eigentliche Laster und Verbrechen, welche er darstellt, sondern nur Schwächen der Menschen, über welche er sich lustig macht. Die beiden Hauptschwächen, die er schildert, sind der Trunk und unreine Liebe und die daraus entstehenden Folgen: Streit und Geprelltwerden. Die weitaus meisten Bilder aber sind von überschäumender Lustigkeit erfüllt; das Lachen und die ausgelassene Freude einer Gesellschaft an gut besetzter Tafel hat kaum ein anderer so treffend und mit so viel Herz dargestellt. Wohl stellt er das Erwachen sinnlicher Begierde bei üppigen Gelagen dar und spekuliert auch auf die Erweckung solcher Empfindungen bei dem Beschauer des Bildes, aber er versöhnt dann immer wieder durch die frische Gesundheit aller Beteiligten und namentlich durch



Abb. 257. Jan Steen: Die Katzentanzstunde. Amsterdam, Reichsmuseum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 307.)

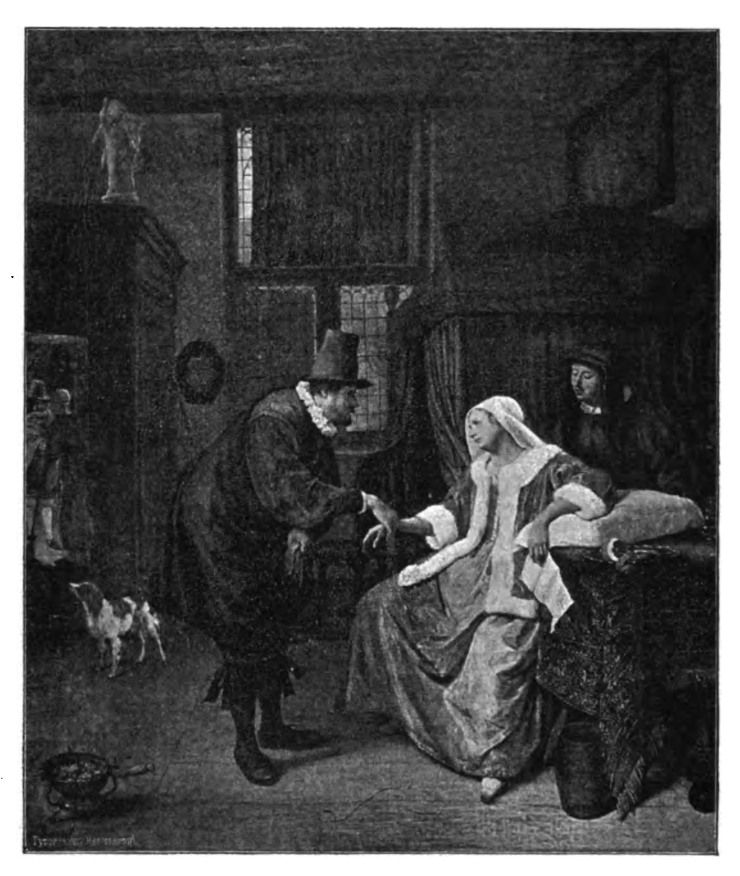


Abb. 258. Jan Steen: Die Kranke und der Arzt. München, Kgl. Pinakothek. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 307.)

die Schilderung harmloser Freude in den dabei beteiligten Kindern, welche das etwas wüste Gebaren der Erwachsenen nicht verstehen. Eine große Liebe für die Kinder spricht überhaupt aus allen seinen Bildern. Die Wendung zur Satire brachte es mit sich, daß er nicht selten karikierte.

Wahrscheinlich hat Jan Steen seine Hauptlehrzeit in Haarlem durchgemacht, denn eine Anzahl seiner frühen Bilder verrät in den Typen und in der Färbung den Anschluß an Dirk Hals, den er sofort an Lebendigkeit der Darstellung und an Sicherheit der Zeichnung übertrifft. Solche Bilder sind z. B. die lockere Gesellschaft (Berlin), die ausgelassene Hochzeitsfeier (Schloß zu Dessau), der Brautzug von 1653 in der Sammlung Six zu Amsterdam, die Szene, in welcher eine betrunkene Frau und ein betrunkener Mann nach dem Gelage bestohlen werden, im Reichsmuseum zu Amsterdam. 1649 heiratete Jan Steen im Haag, wo er sich mehrere Jahre aufhielt, eine Tochter Jan van Goyens, Namens Margareta, die 1669 starb. In Haarlem ist er von 1661—1669 nachweisbar, dann kehrte er in seine Vaterstadt Leiden zurück, wo er 1673 zum zweitenmal heiratete. Seine Bilder fanden trotz ihres amüsanten Inhalts merkwürdigerweise nicht den Beifall des großen kaufenden Publikums, vielleicht weil sie zu derb aufgefaßt waren und man nicht wünschte, solche Bilder in der Wohnung aufzuhängen. Er mußte sie sehr billig fortgeben und sich auf andere Weise eine Erwerbsquelle schaffen, um seine zahlreiche Familie zu ernähren. Er behielt das Gewerbe seines Vaters, die Bierbrauerei, bei, besaß 1654 eine Brauerei in Delft und erhielt 1672 in Leiden die Konzession, eine Gastwirtschaft zu eröffnen. Was Houbraken und Weyermann von seinem liederlichen Lebenswandel erzählen, hat sich nicht bestätigt, vielmehr scheint sein gesundes Aussehen auf seinen Selbstbildnissen dem zu widersprechen. — In der malerisch-künstlerischen Qualität seiner Bilder ist Jan Steen sehr ungleich. Er zeichnet zuweilen nachlässig und ist in der Farbe hart, im Ton kalt, überhaupt künstlerisch dürftig, dann aber erhebt er sich wieder zu wahren Meisterwerken in plastischer Zeichnung, eigenartiger harmonischer Farbe, malerischem Helldunkel und goldigem, zart-kräftigem Ton.

Sehr häufig hat Jan Steen als Figuren seiner Bilder sich selbst und seine Familie genommen, z. B. auf dem Bilde, auf welchem die lustige Feier eines prinzlichen Geburtstages

dargestellt ist, auf dem Nikolasfest, beide im Reichsmuseum zu Amsterdam; auf einem Bilde im Haag, auf welchem er so herzlich lacht, daß man davon angesteckt wird; auf dem Bohnenfest von 1668 in Kassel, bei welchem er selbst als Rommelpottspieler auftritt (Abb. 256). Auf einem Bilde im Reichsmuseum zu Amsterdam lassen vier Kinder des Künstlers eine Katze tanzen (Abb. 257). Er selbst, ein oder mehrere Angehörige seiner Familie kommen noch auf vielen anderen Bildern vor, z. B. auf dem Wirtshausgarten in Berlin, dem Dreikönigsfest im Reichsmuseum zu Amsterdam. Festliche Versammlungen mit Schmausen und Zechen in den oberen Ständen wie die Kindtaufe in Berlin, der Heiratskontrakt in Braunschweig, verschiedene Dreikönigsfeste, das Familienmahl im Louvre oder Bauernvergnügungen und Schlägereien (Berlin, München, Wien, Amsterdam, London, Louvre) bilden den Inhalt vieler Bilder. Andere behandeln Bordellszenen (Wien, Louvre). Dann macht er sich über eine Rhetorikerversammlung lustig (Brüssel) und über die dummen Bauern, die einem Charlatan von Arzt anheimfallen (Amsterdam). Dann spottet er über den Arzt, welcher das junge Mädchen auf alle möglichen Symptome hin behandelt, ohne die Herzenswunde zu erkennen (Amsterdam, Haag, München [Abb. 258], Schwerin, Petersburg). Zuweilen hat er auch einfach beschauliche Bilder mit einer oder wenigen Figuren gemalt, wie die Magd und das trinkende Paar in Amsterdam, die Musikstunde in London. In einigen Bildern biblischen Gegenstandes hat er das Motiv ganz sittenbildlich gefaßt (Dresden; Sammlung R. Kann, Paris).

Die Schule von Delft. Delft gehörte um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert zu den bedeutendsten Städten Hollands. Es war die Hauptstadt der nordholländischen Provinzen und dort hatte Wilhelm von Oranien zeitweise seinen Sitz, bis er 1584 ermordet wurde. Weltberühmt ist Delft geworden durch die blauweißen Steingutwaren, die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in großen Massen ausgeführt wurden. Aber auch in der Malerei spielte Delft eine bedeutende Rolle, schon früh entwickelte sich hier die Bildnismalerei und unter den Figurenmalern hat es einen Künstler ersten Ranges aufzuweisen.

In der Bildnismalerei zeichneten sich namentlich die beiden verschwägerten Familien Delff und Mierevelt aus. Der älteste Vertreter der ersteren, Jacob Willemsz Delff, gehört noch dem 16. Jahrhundert an. Er war um 1550 in Gouda geboren und starb 1601 in Delft, wo er jahrzehntelang gelebt hatte. Im Historienbild italisiert er noch, aber seine Bildnisse sind charaktervoll, wenn auch noch etwas glatt im Vortrag. Drei Söhne von ihm wurden Maler. Der jüngste, Willem Jacobsz Delff (1580 bis 1638), heiratete eine Tochter des Michiel Janszoon Mierevelt, des Hauptes der anderen



Abb. 259. Michiel Janszoon Mierevelt: Damenbildnis. Hannover, Provinzialmuseum. (Zu Seite 308.)

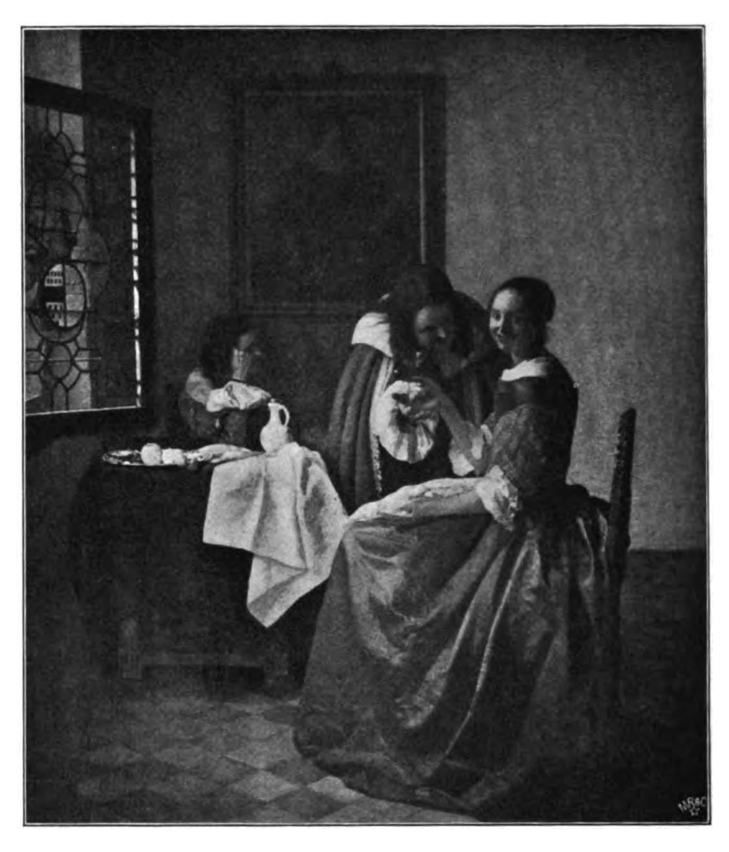


Abb. 260. Jan Vermeer van Delft: Neckisches Wahrsagen. Braunschweig, Herzogl. Galerie.
Nach einer Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München. (Zu Seite 310.)

Familie, und stach hauptsächlich die Bildnisse seines Schwiegervaters in Kupfer. Sein Sohn Jacobus Delff (1619—1661) war der Begabteste der ganzen Familie und einer der besten Schüler seines Großvaters, den er an Weichheit, Wärme und Ton übertraf.

Michiel Janszoon Mierevelt (1567—1641) hielt in Delft eine große Werkstatt mit zahlreichen Gehilfen. Etwa 10 000 Bildnisse sollen nach seiner eigenen Angabe daraus hervorgegangen sein. Es ist klar, daß bei sehr vielen von Eigenhändigkeit keine Rede sein kann. Die besten Bilder zeigen einen tüchtigen Beobachter der Natur, der schlicht und einfach vorträgt. Außer Einzelbildnissen (Abb. 259) hat er auch einige Schützen- und Regentenstücke gemalt, die sich noch in Delft befinden. In Einzelbildnissen hat er alle Mitglieder des fürstlichen Hauses Nassau-Oranien verewigt. Unter seinen beiden Söhnen war Pieter Mierevelt (1596—1623) der bedeutendere.

In dem größten künstlerischen Genie der Stadt, in Jan Vermeer (van der Meer) van Delft (1632—1675), griff der Einfluß Rembrandts nach Delft herüber. Jan Vermeer war Schüler des Rembrandtschülers Karel Fabritius, den

wir früher kennen gelernt haben. Daß er die Einwirkung des großen Meisters aus zweiter Hand empfing, war von größtem Vorteil für ihn: um so mehr konnte er ihm gegenüber seine Selbständigkeit wahren. Enger als an Rembrandt schloß sich Jan Vermeer in seinem Helldunkel an Pieter de Hooch, der sich 1655 in Delft niederließ, an. So nahe stehen sich beide Meister, daß es oft schwer ist, die Bilder zwischen ihnen abzugrenzen. Dennoch ist Jan Vermeer auch diesem letzteren Meister gegenüber durchaus selbständig. Er bethätigte sich als Genremaler und zuweilen auch als Landschafts- oder richtiger Architekturmaler. Seine Gegenstände sind die denkbar einfachsten: eine Straße, ein Hof, oder meistens ein Zimmer mit einer oder zwei, selten mehr Personen. Der künstlerische Wert seiner Bilder liegt im rein Malerischen, das von unsagbarer Feinheit ist und um so mehr Bewunderung verdient, als es lebhafte, leuchtende Lokalfarben mit dem zartesten, reichsten, poetisch-duftigen Helldunkel vereinigt. Besonders liebt er die Zusammenstellung von leuchtendem Citronengelb und zartem hellem Blau. Durch dieses wie durch die gesamte Farbenstimmung weiß er wohlthuende, tief innere Freudigkeit zum Ausdruck zu bringen. Trotz freier malerischer Breite ist in seinen Bildern doch alles bis ins einzelne durchempfunden. Er versteht es meisterhaft nur das malerisch Wesentliche zu geben und doch eine vollendet plastische und stofflich wahre Wirkung zu erzielen. Gewöhnlich stehen seine Figuren nahe an einem links angebrachten Fenster, durch welches volles Licht hereinfällt.



Abb. 261. Jan Vermeer van Delft: Ansicht von Delft. Haag, Galerie. (Zu Seite 310.)

Mehrere lebensgroße Figuren auf einer Leinwand hat er nur einmal in seiner Jugend gemalt in einer Bordellszene der Dresdener Galerie. Selten sind lebensgroße Einzelbildnisse (Galerie Arenberg, Brüssel, und Sammlung des Tombes, Haag). Einzelfiguren von im Profil gesehenen Mädchen, welche von links her durch ein Fenster beleuchtet werden, besitzen die großen Sammlungen von Amsterdam, Berlin und Dresden, eine männliche Einzelfigur am Fenster das Städelsche Institut in Frankfurt, Zimmer mit zwei oder drei Figuren, Berlin, Braunschweig (Abb. 260), Galerie Czernin in Wien, Schloß Windsor. Ein Wunder an Wahrheit des Lichtes und an innerer Größe der malerischen Anschauung bei verblüffender Detailwirkung ist die Ansicht von Delft mit einem Kanal im Vordergrunde (Haag) (Abb. 261). Wahr, malerisch bedeutend und tief poetisch ist die Ansicht einiger alter Backsteinhäuser in der Sammlung Six zu Amsterdam.

Als bedeutender Architekturmaler von Delft ist außer Jan Vermeer Hendrik Cornelisz van Vliet (1611 oder 1612—1675) zu nennen, dessen Bilder an Feinheit der Stimmung, an reizvollem Helldunkel und malerischer Wirkung denen des Emanuel de Witte kaum nachstehen. Architekturen, Innenräume, Feuersbrünste, Stillleben malte mit mäßigem Talent Egbert van der Poel (1621—1664); ein tüchtiger Stilllebenmaler (namentlich Frühstückstische und totes Wild) war Willem van Aelst (1626—1679).

Die Maler von Dordrecht. Unter den kleineren Kunststädten besaß nur noch Dordrecht einen Meister ersten Ranges. Er gehörte der Künstlerfamilie Cuyp an, welche durch drei Mitglieder vertreten ist. Der älteste war Jacob Gerritsz Cuyp (1594 bis 1651/52), der Schüler Abraham Bloemaerts in Utrecht gewesen sein soll, wovon noch einige Bilder, namentlich zwei schmausende Kinder in Petersburg Kunde geben. Hauptsächlich aber war er Bildnismaler und zeichnete sich als solcher durch schlichte Naturtreue aus (Abb. 262). Aber auch Landschaften hat er, wenn auch noch etwas altertümlich, gemalt. Wahrscheinlich sein Neffe war Benjamin Gerritsz Cuyp (1612—1652), der biblische Gegenstände und Volksscenen meistens in kleinen Figuren mit landschaftlicher Umgebung unter dem Einfluß Rembrandts ohne besondere Originalität malte. Aelbert Cuyp (1620—1691), der Sohn des Jacob Gerritsz, ist das berühmteste Mitglied der



Abb. 262. Jacob Gerritsz Cuyp: Damenbildnis. (Zu Seite 310.) Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Familie; aber sein Ruhm ist erst jungen Datums, erst unsere Zeit hat den Künstler so hoch erhoben, daß er zu den höchst bezahlten Holländern gehört. Seine Gegenstände sind ziemlich mannigfach: Bildnisse, Landschaften, Tiere und Stillleben, aber er hat doch nur einen Hauptgegenstand, die Landschaft mit Tieren

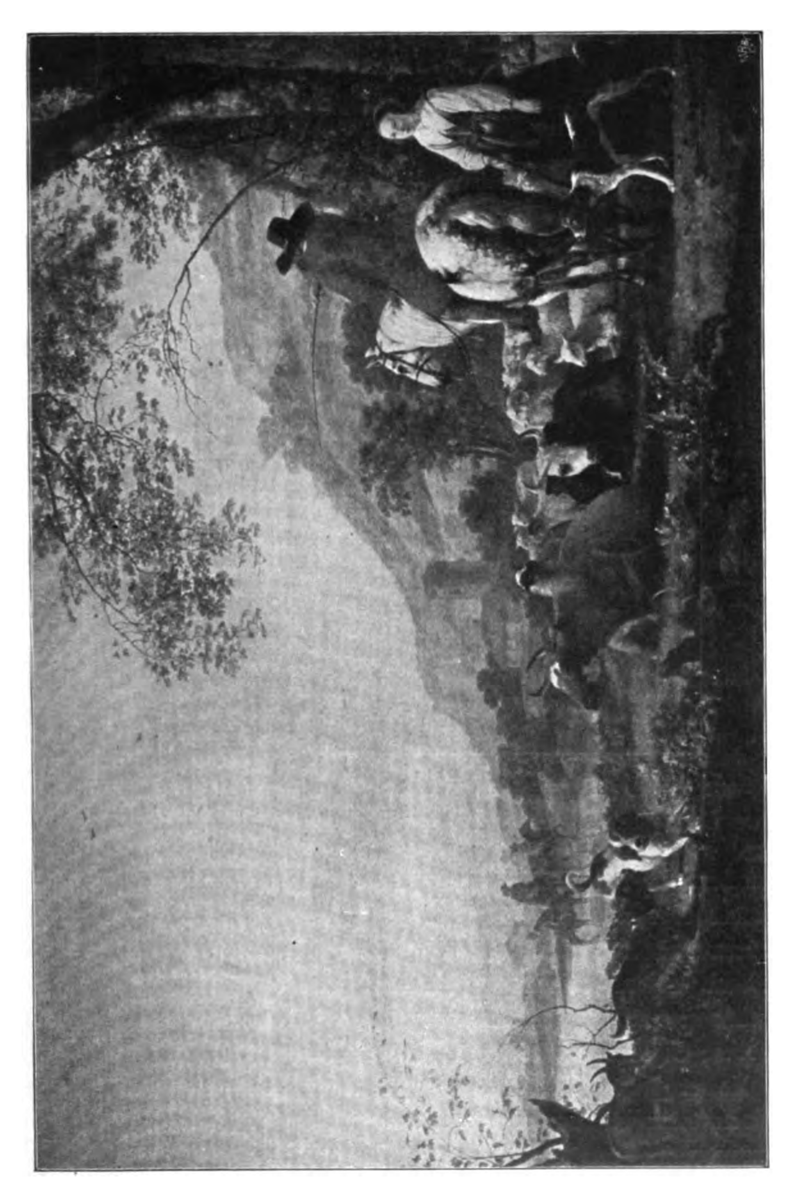


Abb. 263. Aelbert Cuyp: Landschaft mit Vieh. London, Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 313.)

und einigen Figuren im Vordergrunde. Der Wert seiner Bilder liegt in erster Linie im Malerischen und zwar in dem intensiven goldigen Licht, das sie durchflutet, das tief poetisch empfunden ist und die Tageszeit genau zu bestimmen gestattet. Das Licht verleiht seinen Bildern oft eine machtvolle, fast monumentale



Abb. 284. Godfried Schalcken: Auch ein Kunstfreund. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 313.)

Größe, zu der auch öfters die groß empfundene Silhouette eines Tieres, namentlich eines Rindes oder eines Menschen zu Pferde gegen den hellen Himmel beiträgt. Häufig verwertet er Motive aus bergigen Landschaften, die er wohl an der oberen Maas aufgenommen hat; hierdurch und durch sein Licht erhalten seine Bilder nicht selten einen starken Anklang an den Süden, der ihnen aber doch ihre nordische Eigenart nicht raubt. Jedenfalls hat Cuyp nicht die südländische Natur, die er sicher nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus den Bildern von Genossen kannte, malen wollen. So viel Größe er oft durch eine Linie auszudrücken versteht, so hat er im allgemeinen doch ziemlich nachlässig gezeichnet.

Der erste Lehrer von Aelbert Cuyp ist wohl sein Vater gewesen, außerdem wird Dirk Hoogstraaten als sein Meister genannt. Seine Bilder beweisen, daß er von Jan van Goyen gelernt hat. Seiner Jugendzeit wies man früher eine große Zahl von mit A. C. gezeichneten Bildern zu, von denen man ihm jetzt nur noch wenige, besonders Bildnisse und Stillleben läßt. Zwei Landschaften in Berlin stehen dem Jan van Goyen noch ziemlich nahe. Unzweifelhafte,

mit dem ganzen Namen bezeichnete Bildnisse befinden sich in London und im Haag. Die größte Mehrzahl seiner Hauptbilder, der Landschaften mit Herden, Reitern und Figuren, die öfters Bildnisse sind, im Vordergrunde, ist nach England gekommen (Abb. 263). Die Nationalgalerie, Dulwich College, Buckinghampalast, Wallace Sammlung, Grosvenorhouse, Bridgewatergalerie und andere Sammlungen enthalten viele herrliche Bilder von ihm. Einige seiner Bilder sind noch in Holland verblieben, der Louvre enthält mehrere; einige schöne Bilder sind in der Sammlung R. Kann in Paris. Sieben Stücke, wenn auch nicht ersten Ranges, befinden sich in Petersburg.

Unter den übrigen Meistern von Dordrecht ist hier nur noch Godfried Schalcken (1643—1706) zu nennen, der sich wegen seiner kleinen Nachtstücke mit Kerzenbeleuchtung und wegen des oft lustigen Inhaltes dieser und anderer Bilder beim großen Publikum aller Zeiten großer Beliebtheit erfreute (Abb. 264). In den Nachtstücken, die übrigens zuweilen auch biblische oder mythologische Gegenstände behandeln, ist er malerisch am besten, während seine Bilder mit Tagesbeleuchtung zu hart und geleckt sind. Als sein Lehrer wird Samuel van Hoogstraaten genannt, doch erweist er sich viel mehr als Nachfolger des Gerard Dou, dessen Fehler er steigerte.

Die Maler im Haag. Der Bedeutung nach, welche der Haag im politischen Leben Hollands schon damals hatte, wäre diese Stadt viel früher zu nennen gewesen. Schon im 16. Jahrhundert hatten die Generalstaaten dort ihren Sitz und während des 17. Jahrhunderts residierten dort die Statthalter aus dem Hause Oranien. Viele der bedeutendsten holländischen Maler haben einige oder eine größere Reihe von Jahren im Haag zugebracht, zur Ausmalung des Huis ten Bosch wurden Maler aus Antwerpen, Haarlem und Utrecht berufen. Aber



Abb. 265. Jan van Ravesteyn: Familienbild. Braunschweig, Herzogl. Gemäldegalerie.
Nach einer Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann in München. (Zu Seite 314.)

die dauernd im Haag lebenden oder dort geborenen Künstler haben es nicht zu einer Bedeutung ersten Ranges gebracht.

Das Beste haben die Haager Künstler auf dem Gebiete des Bildnisses geleistet; wir finden auf diesem Gebiete im Anfang des 17. Jahrhunderts zwei Familien thätig, die Ravesteyns und die Mytens. Der älteste der ersteren, Jan van Ravesteyn (um 1575—1657), gehört zu den Begründern des holländischen Gruppenbildnisses und begann mit einem Schützenstück von 1616 (Haag, städtische Sammlung), das dem gleichzeitigen Bilde von Frans Hals an Kraft, Breite, stofflicher Wahrheit und Charakterschilderung kaum nachsteht, wenn die Zusammenordnung der Figuren auch gezwungen ist. Letzteres ist mehr überwunden in dem großen Bilde von 1618 mit dem Magistrat und den Schützenoffizieren in derselben Sammlung. Die späteren Gruppenbilder (von 1636 und 1638 in der städtischen Sammlung im Haag, ein Familienbild in Braunschweig [Abb. 265]) aber zeigen, daß er dem kühnen Fluge des Frans Hals nicht zu folgen vermochte, sondern mit der Zeit lahmer und leerer wurde. Seine Einzelbildnisse, aus denen das Mauritshuis im Haag allein 24 Kriegsoberste von 1611—1624 besitzt, die sich ferner im Amsterdamer Reichsmuseum, im Louvre und in Berlin befinden, sind meistens tüchtige, naturwahre Arbeiten. Anthony und Arent van Ravesteyn waren Verwandte des Jan van Ravesteyn, letzterer wahrscheinlich sein Sohn.

Die Künstlerfamilie der Mytens ist über 200 Jahre zu verfolgen. Sie stammte wahrscheinlich aus Brüssel. Der älteste im Haag angesessene Maler war Daniel Mytens d. Ä. (geb. etwa 1590, gest. nach 1642). Er ist noch etwas altertümlich. Da er längere Zeit in England lebte, befindet sich die Mehrzahl seiner Bildnisse dort, besonders in Hamptoncourt. Unter den späteren Künstlern dieser Familie sind besonders Isack Mytens und Johannes Mytens, die der Generation nach Daniel angehörten und von denen der letztere wahrscheinlich ein Sohn Daniels war, zu nennen.

Von den übrigen Haager Malern, welche Figuren mit Landschaft verbanden, ging Moses van Uitenbroeck (um 1590—1648) in Rom von Elsheimer aus, während Adriaen van de Venne (1589—1662) von der vlämischen Schule ausging, aber in seinen Landschaften mit vielen kleinen Figuren doch eigenartig holländisch blieb.

Auch die reinen Genremaler des Haag sind nicht ganz originale Künstler. Pieter Quast (gest. 1646 oder 1647), der auch fleißig radierte, schwankt zwischen Brouwer und den Haarlemer Gesellschaftsmalern, wozu bei Pieter Verelst (thätig zwischen 1643 und 1668) noch Anlehnung an Rembrandt kommt. Der Hauptmaler des Haag, der in Heidelberg geborene Caspar Netscher (1639—1684), ist ein Fortsetzer der Kunst seines Lehrers Terborch und malte wie dieser Sittenbilder und Bildnisse in sittenbildlicher Auffassung. In seiner glatten, sauberen Ausführung, in der gefälligen eleganten Darstellung des Lebens der vornehmen Kreise ist er Frans van Mieris parallel. In seinen späteren Bildern nimmt gezierte Grazie immer mehr überhand und seine Dar-

stellung wird äußerlich und innerlich immer leerer, seine Farbe, die anfangs ein angenehmes Helldunkel hat, kälter. Die großen Sammlungen im Haag und in Amsterdam bewahren noch eine Anzahl Bilder von ihm, in Deutschland ist er am reichsten in München und Dresden vertreten (Abb. 266). Von seinen beiden Söhnen genügt es hier Constantin Netscher (1668—1722) zu nennen.



Abb. 266. Caspar Netscher: Musizierendes Paar. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Unter den Haager Landschaftern ragt Joris van der Hagen (gest. 1669), unter den Seemalern der eingewanderte Vlame Jan Porcellis (gest. gegen 1632) hervor. Als Stilllebenmaler zeichnete sich Dirk Wyntrack (gest. 1687), der Schilderer lebenden Geflügels, und Abraham van Beijeren (1620 oder 1621—1674) mit breit und farbig gemalten Fischstücken aus.

Die Maler von Rotterdam. Die Stadt des Erasmus hatte während des 17. Jahrhunderts in ihren Mauern keine Malertalente ersten Ranges, aber eine Reihe von Künstlern, die wir entweder wegen ihrer gesunden Tüchtigkeit

oder wegen ihres, wenn auch nicht verdienten Ruhmes nennen müssen. An der Spitze der ersteren steht Cornelis Saftleven (1606—1681), der ältere Bruder des bei der Utrechter Schule genannten Hermann Saftleven. Er ging aus der Schule seines Vaters, der ebenfalls Maler war, hervor, nahm sich aber David Ryckaert und Brouwer zum Vorbild, schuf Sittenbilder wie jene, schilderte aber auch das Leben der Bauern im Hof und im Stall. Motiv und



Abb. 267. Jacob Ochtervelt: Austernfrühstück. Rotterdam, Museum.
(Zu Seite 317.)

Anordnung sind einfach, die Ausführung sorgfältig und von stofflicher Wahrheit, das Helldunkel malerisch fein. Unter seinem Einfluß stand, teilweise wenigstens, Hendrik Martensz Sorgh (1611—69 oder 1670), während Pieter de Bloot (gest. 1652) sich unmittelbar an Brouwer angelehnt zu haben scheint. Ein noch unbedeutenderer Genremaler in der Art des Terborch, Metsu oder Mieris war Jacob Ochtervelt (Abb. 267).

Der berühmteste Rotterdamer Künstler seiner Zeit war Adriaen van der Werff (1659—1722), der zeitweilig als Hofmaler des Kurfürsten Johann

Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf lebte. Als Schüler des Eglon van der Neer und Enkelschüler des Jacob van Loo war er von Anfang an in die akademische Richtung gewiesen. Alle Gegenstände, biblische, mythologische (Abb. 268), poetische, sittenbildliche, malte er in derselben süßlichen und eleganten Auffassung mit sauberer, glatter, porzellanartiger Technik und gezierten Formen.

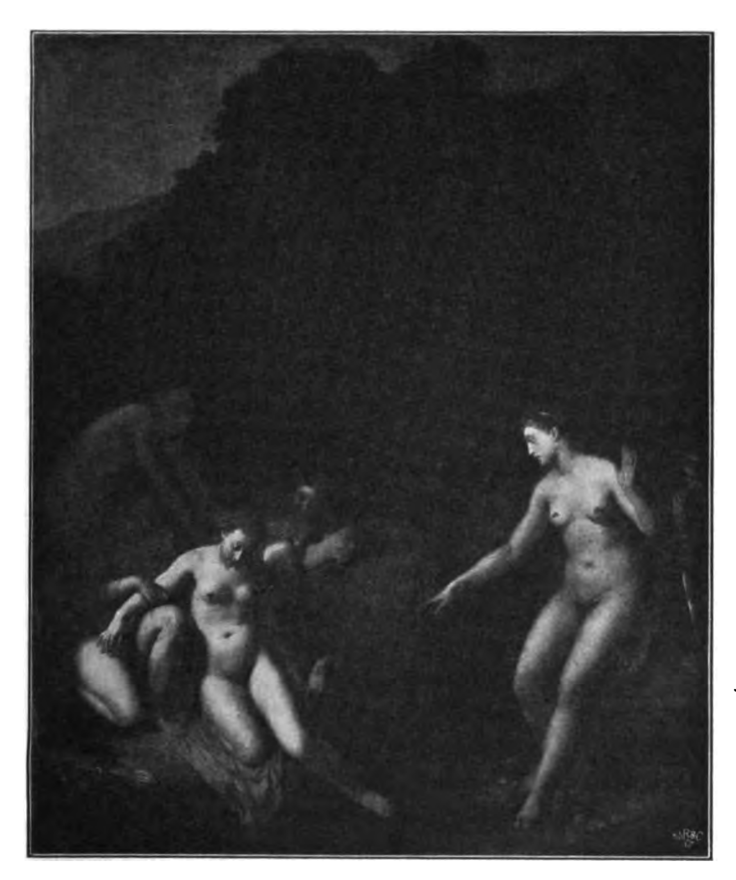


Abb. 268. Adriaen van der Werff: Diana den Fehltritt der Kallisto entdeckend.
München, Alte Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Sein Schönheitssinn führte ihn zu gefälligen Kompositionen und Einzelfiguren, welche den Erfolg seiner Bilder vermehrten. Für seinen Düsseldorfer Gönner malte er 30 Bilder, fast ausschließlich biblischen Gegenstandes; sie befinden sich jetzt in der Pinakothek zu München; aber auch in anderen Sammlungen ist er reich vertreten.

E. Baukunst und Plastik in den Niederlanden.

Noch weit schroffer als in der Malerei stehen die beiden Teile der Niederlande, der Süden und der Norden, einander in der Baukunst gegenüber. Hier war die Verschiedenheit des religiösen Bekenntnisses noch einschneidender. Mit der Architektur der Niederlande im 17. Jahrhundert haben wir uns teilweise schon im zweiten Bande (S. 630) beschäftigt. Die holländische Baukunst kann mit ihrem Klassizismus noch als Fortsetzung der Renaissancebaukunst gelten, daher wurde sie dort schon etwas ausführlicher behandelt. In Belgien dagegen erlangte der besondere Baustil des 17. Jahrhunderts, der Barock, eine solche Bedeutung, daß wir hier näher darauf eingehen müssen.

Der belgische Barockstil in der Architektur. Die südlichen Niederlande standen ganz unter dem Einfluß der Jesuiten. Wir haben bei der italienischen Baukunst gesehen, in wie hohem Grade die Barockformen dem Geist des Jesuitenordens entsprechen; so ist es natürlich, daß die Jesuiten in den Niederlanden diesen Stil zur Herrschaft zu bringen trachteten. Das wurde ihnen erleichtert dadurch, daß man fast während des ganzen 16. Jahrhunderts gewöhnt gewesen war, in Bezug auf die Kunst den Blick nach Italien zu richten. In der Malerei hatten die Niederlande eine völlig selbständige, hochbedeutende Frührenaissance gehabt, der eine kurze rein nationale Hochrenaissance folgte, dann hatte der italienische Manierismus platzgegriffen. In der Plastik entsprach jener nationalen Hochrenaissance eine sich namentlich in Deutschland bethätigende niederländische Kunst, welche bei allem Studium der italienischen Vorbilder doch ein starkes nationales Grundelement zu wahren wußte. In der Architektur aber war in Belgien die Hochrenaissance so gut wie überschlagen worden. Der dekorative Geist der Spätgotik, der lange in Herrschaft gewesen war, führte dazu, auch an den Formen der Frührenaissance lange festzuhalten, weil sie ebenfalls dekorativ waren. Das Palais Granvella, die jetzige Universität, in Brüssel, nach der Mitte des Jahrhunderts erbaut, blieb ein vereinzeltes Beispiel künstlich eingeführter italienischer Hochrenaissance. Erst mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts folgte die Architektur den darin so lange vorangegangenen Schwesterkünsten nach, indem sie sich mit Begeisterung an das Vorbild Italiens anschloß. Dort war unterdessen der Barockstil zu voller Herrschaft gelangt und sein ge-

schlossenes machtvolles Vorbild begann das Land zu beherrschen. Während also in der Malerei das 17. Jahrhundert die Lossagung von der sklavischen Nachbildung der italienischen Kunst bedeutet und ein Rubens sich aus der italienischen Beeinflussung emporringt und mit dem, was er im Süden gelernt hat, auf die eigenen Füße stellt, öffnet die Architektur sich willig dem südländischen Einfluß. Aber das starke Nationalbewußtsein, das auch in den südlichen Niederlanden trotz des Verharrens beim Katholizismus und trotzdem man sich mit nur beschränkter Selbständigkeit begnügte, aus dem Kampf mit Spanien erblühte und das sich in der Hauptkunst jener Zeit, in der Malerei, so herrlich offenbarte, verlieh auch der belgischen Barockarchitektur dem italienischen Vorbilde gegenüber eine nicht unbedeutende Selbständigkeit. Dazu kam der große Einfluß, welchen Rubens auf die belgische Baukunst erlangte; das Selbständige seiner Persönlichkeit zeigte sich auch auf diesem Gebiete. Er und die anderen frei neben ihm und bald unter seinem Einfluß schaffenden Architekten erfüllten die Formen des

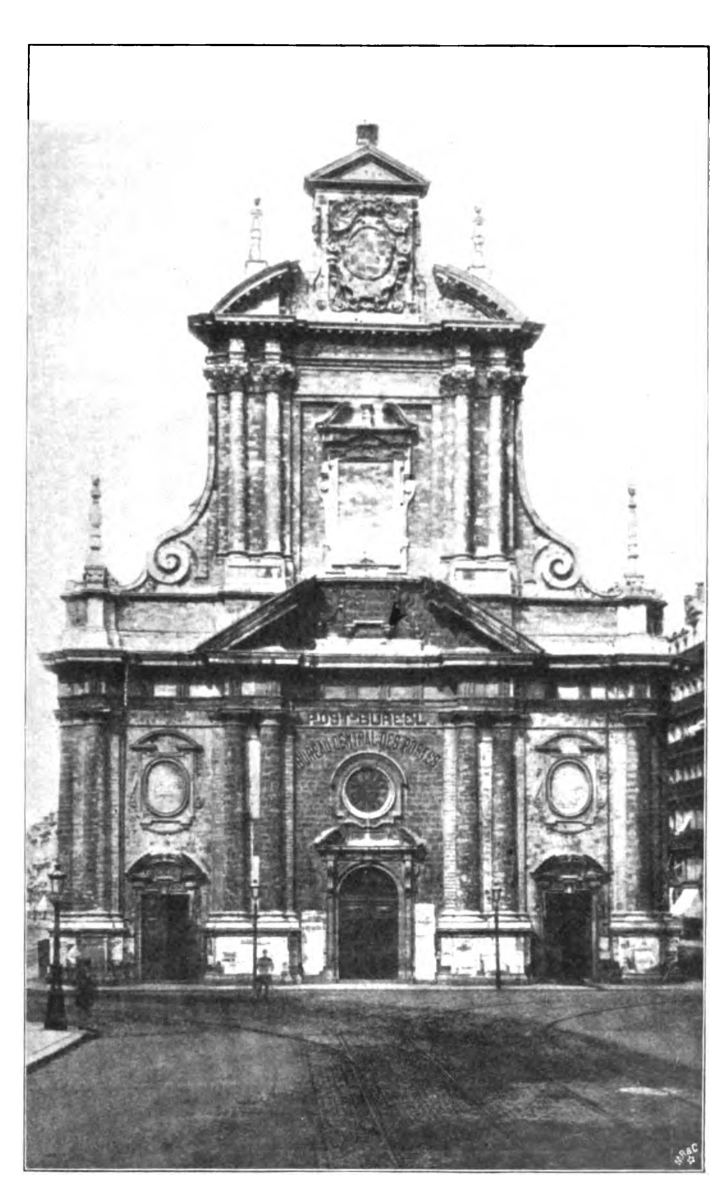


Abb. 269. Augustinerkirche in Brüssel. (Zu Seite 321.)

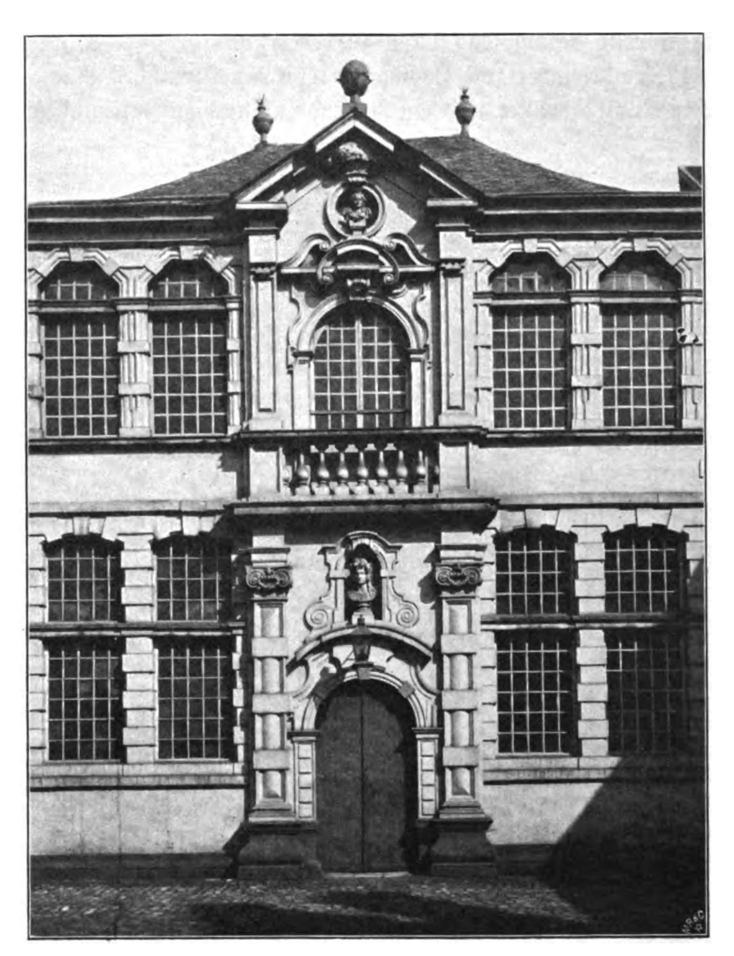


Abb. 270. Thür von J. Jordaens' Atelier in Antwerpen. (Zu Seite 321.)

italienischen Barock mit ihrem eigenen nationalen Leben. Vor allem gingen sie nicht auf die italienische Einheitlichkeit, welche alles einzelne unterjochte, und die Massigkeit der Bauwerke aus, sondern ließen entsprechend ihrem Volkscharakter den Einzelgliedern mehr Freiheit und individuelle Bedeutung, fanden ihre Freude an wechselnder Vielgestaltigkeit. Ihre Bauten atmen nicht jenen düstern, sinnberückenden, mystische Verzauberung bewirkenden Geist der italienischen Barockkirchen, sondern die derbe Gesundheit und Weltfreudigkeit ihres Volkes spricht sich in ihnen glücklich aus. Das grandios Wuchtige der italienischen Bauten wird hier mehr zum Schwerfälligen. Der nationale Individualismus erweist sich als stärker als der internationale Jesuitismus. Andererseits fanden das Sinnliche, das dem Vlamen innewohnt, seine schwungvolle Phantasie, sein dramatisches Temperament, seine Farbenfreudigkeit, die sich hier im reichen Wechsel von Licht und Schatten ergehen konnte, im Barock einen kongenialen Kunststil. Die durchschnittliche Willkür ist hier noch größer als in Italien, denn hier fehlte das Regulativ der Antike und Hochrenaissance, das in Italien immer wieder hineinspielte. Das Ornament erscheint vielfach, als wenn es aus Teig geknetet wäre. Daß ein Maler, Rubens, einen so starken Einfluß auf die Architektur gewann und daß auch mehrere der vornehmsten anderen Architekten von Hause aus Maler waren, gab der belgischen Baukunst noch mehr die Richtung auf das Malerische. Entsprechend dem großen Gewicht, das die Jesuiten auf die Predigt legten, richteten sie ihre Kirchen danach ein und sorgten

namentlich durch Anbringung von Emporen für möglichst viele Sitzplätze. Rubens war als praktischer Architekt an den klassischen Bauten der mittelitalienischen Renaissance vorüber gegangen, vor den schon stark zum Barock neigenden Palastbauten der genuesischen Spätrenaissance, besonders vor Alessi, blieb er bewundernd stehen und machte, wahrscheinlich in Gemeinschaft mit Deodato del Monte, architektonische Aufnahmen, die er später in Antwerpen herausgab und die einen großen Einfluß auf die belgische Architektur gewannen. Sein praktischer Sinn ließ ihn die festungsartigen Florentiner Paläste der Frührenaissance oder die hochgestellten Kirchenfürsten dienenden römischen Paläste der Hochrenaissance vermeiden und die Wohnhäuser reicher Handelsherren aufsuchen, die er hoffen durfte in der Handelsstadt Antwerpen nachzuahmen. Daß er dabei nicht auf Venedig, sondern auf Genua kam, hat wohl seinen Grund in den ausnahmsweisen Bau- und Lebensbedingungen Venedigs.

Der Barockstil wurde in Belgien zuerst durch Jacques Francquart (1577—1651) eingeführt in seinem frühesten Werk, der 1812 abgebrochenen Jesuitenkirche zu Brüssel (1606 bis 1616), die in ihrer basilikalen Fassade noch Nachklänge des Renaissancestils enthielt, deren Inneres aber als dreischiffige Säulenbasilika ohne Querschiff und mit drei Apsiden das Muster für spätere Bauten aufstellte. Völligen Barockcharakter hat erst die Fassade der Augustinerkirche (Abb. 269), der jetzigen Hauptpost in Brüssel (1620—1642), mit ihren kräftigen gekuppelten Säulen in zwei Geschossen und den unterbrochenen Giebeln über den beiden Geschossen des Mittelrisalits. Großen Einfluß gewann Francquart durch seine Veröffentlichung von Entwürfen zu architektonischen Details im Jahre 1617. Dieses Werk behandelt besonders die sogenannten Spann'schen Deurken (spanischen Thürchen), Prachtportale für Profanbauten, bei welchen die konstruktiven architektonischen Glieder rein ornamental verwendet werden (Abb. 270).



Abb. 271. S. Vrancx: Das Innere der Jesuitenkirche in Antwerpen. Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 322.)

In Antwerpen begann der Barockstil mit der Jesuitenkirche, welche von zwei Mitgliedern des Ordens, Peter Huijssens und François Aguillon, 1614—1621 erbaut wurde. Bei ihrer architektonischen Gestaltung sprach wohl auch Rubens mit, der den Bau mit 39 Gemälden schmückte. Von dem Inneren der 1718 durch Brand zerstörten Kirche, die später nach dem alten Muster wieder aufgebaut wurde, geben uns verschiedene Gemälde, besonders das von Sebastian Vrancx (gest. 1647) in Wien Kunde (Abb. 271). Sie machte den Eindruck eines tonnengewölbten Saales, der an drei Seiten von Emporen umgeben ist. Die Fassade erinnert mit ihrer Breitenentwickelung, den drei Stockwerken und der vielteiligen horizontalen Gliederung mit zahlreichen Nischen wohl nicht zufällig an einen Bau Alessis in Mailand, nämlich an die Fassade der Kirche S. Maria presso S. Celso. Von sehr glücklichem Aufbau ist der hinter dem Chor stehende Turm, für welchen es keine italienischen Vorbilder gab und den der Architekt aus selbständiger Erfindung geschaffen hat.

Die hohe Originalität des Rubens offenbart sich auch in den von ihm selbst entworfenen Bauten, vor allem in dem dreiteiligen Gartenthor, das mit allen Baugliedern in barocker Willkür umspringt, aber doch einen wuchtigen Eindruck macht und bei dem man trotz der malerischen Erscheinung die architektonische Grundlage durchfühlt. Die mittlere Durchfahrt ist oben mit drei Polygonseiten geschlossen, ein Motiv, das von Michelangelos Porta Pia entlehnt und häufig in Belgien gebraucht worden ist (Abb. 272).

Schüler von Rubens war Lucas Faid'herbe (1617—1697), der die Richtung des Meisters fortführte. Wahrscheinlich vollzog er die geschickte Umwandlung der Jesuitenkirche zu Löwen aus einem romanischen in einen Barockbau, dem er eine Fassade nach Art der Jesuitenkirche zu Brüssel vorlegte. Auch die Beguinenkirche zu Brüssel (1657—1676) scheint aus einem romanischen Bau entwickelt zu sein. Die reiche Innendekoration beeinträchtigt nicht die klare Gesamtwirkung. In der Fassade mit ihrem hohen Mittelstück macht sich das von der nordischen Gotik her gewohnte Streben in die Höhe bemerklich und in der selbständigen Behandlung der

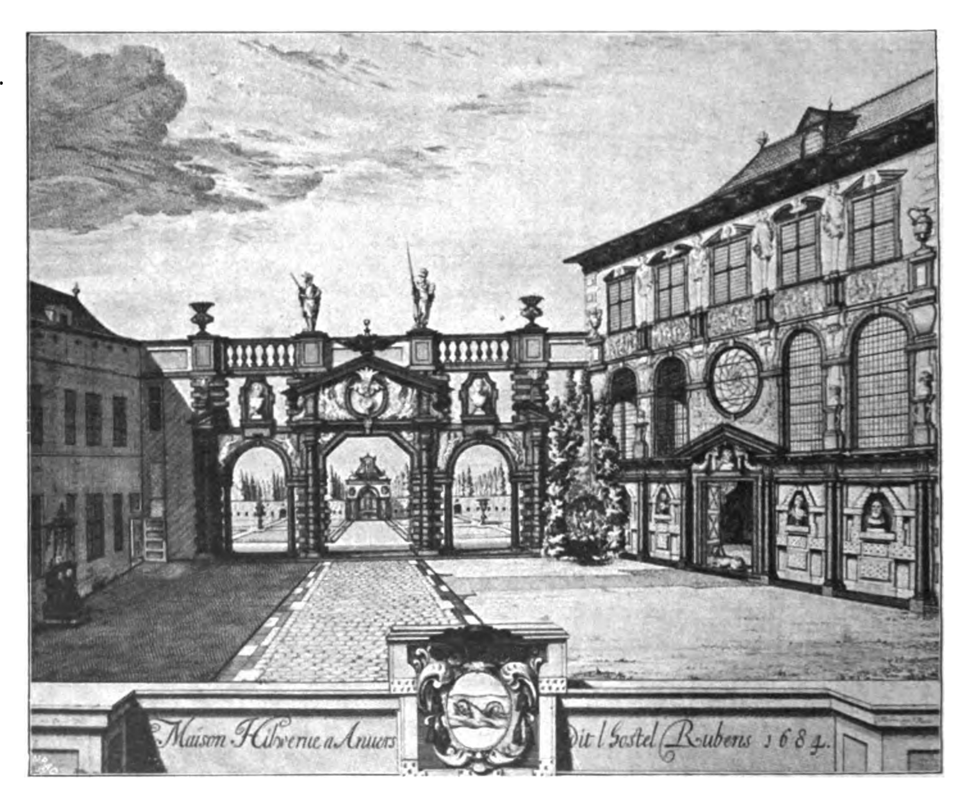


Abb. 272. Rubens: Entwurf zu einem dreiteiligen Gartenthor.
Nach dem Stich von J. van Croes und Harrewyn.

Seitenschiff-Fassaden mit fast kartuschenförmigen Giebeln der germanische Individualismus (Abb. 273). In der Kirche Notre Dame d'Hanswyk zu Mecheln (1663 bis 1678) versuchte er eine sehr eigenartige Vereinigung von Central- und Langbau, indem er die drei Schiffe des Langhauses durch einen Kuppelraum unterbrach, und sich um diesen die Seitenschiffe als Umgang herumziehen ließ.

Enger als alle diese Meister hielten sich Hans von Xanten in seiner Peterskirche zu Gent (1629—1720) und Wenzel Coeberger in der Kirche Notre Dame zu Montaigu bei Diest (1609—1611) an das italienische Vorbild.



Abb. 273. Beguinenkirche zu Brüssel.

Der Barockstil in der Plastik. Die Plastik der Niederlande hat fast durchgehends Barockcharakter im Sinne der italienischen Barockplastik, und die Künstler gingen fast ausschließlich aus den südlichen Niederlanden hervor. Wie schon im 16. Jahrhundert arbeiteten sie viel im Auslande. Die meisten von ihnen holten sich ihre künstlerische Ausbildung in Rom.

Frans Duquesnoy aus Brüssel, in Italien, wo er hauptsächlich lebte, il Fiammingo (1594—1644) genannt, war Schüler des Giovanni da Bologna und bewahrte noch viel von der edlen klassischen Haltung seines Meisters. Wohl noch vor seine italienische Zeit fällt das berühmte Männeken-Pis in Brüssel. Auch später gelangen ihm am besten Kinderfiguren, in denen er liebenswürdige Naivität zum Ausdruck zu bringen wußte. In seinen Heiligengestalten, unter denen die besten der heilige Antonius in der Peterskirche zu Rom und die heilige Susanna in S. Maria di Loretto zu Rom sind, ist er maßvoll und ruhig feierlich. — Ein Schüler von Duquesnoy war Artus Quellinus aus Antwerpen (1607—1668), der noch manches von den Renaissanceelementen im Stil seines Lehrers beibehielt und sich durch kräftigen Natursinn in der Art des Rubens auszeichnete. Sein Hauptwerk hat er für Holland geschaffen, die bildnerische Ausstattung des Rathauses zu Amsterdam, das seit 1648 errichtet wurde. In den beiden Giebelfeldern ist die Verherrlichung der Macht von Amsterdam auf dem Meere in üppigen Figuren dargestellt. Im Innern sind namentlich die Eintrittshalle und der große Saal mit Figuren geschmückt.

Noch unmittelbarer Schüler von Giovanni da Bologna war Hubert Lesueur (gest. 1652), der hauptsächlich in England arbeitete, während Frans Dusart mehrere schlichte und naturwahre Bildnisstatuen nach Berlin lieferte, namentlich die Statue des jugendlichen Großen Kurfürsten, jetzt im Schloßgarten zu Charlottenburg, und mehrere Büsten in Potsdam. Auch Bartholomäus Eggers arbeitete für Berlin; Martin Desjardins, eigentlich van den Bogaert, lebte und schuf größtenteils in Paris; er lenkte voll in den Stil Berninis ein und zeichnete sich namentlich im Reiterdenkmal aus.

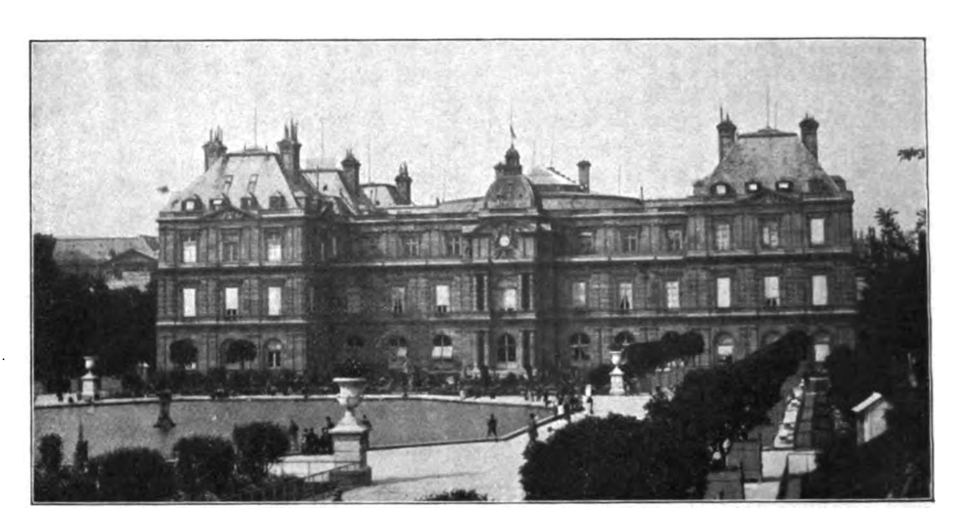


Abb. 274. Palais Luxembourg, Gartenseite. Paris. (Zu Seite 325.)

F. Die Kunst des Barock- und Rokokozeitalters in Frankreich.

a) Zeitalter Ludwigs XIV.

Schon unter Franz I. hatte sich das Nationalgefühl der Franzosen lebhaft geregt. Von da an wuchs und befestigte es sich beständig. Immer energischer wurde alle Gewalt im Lande in der Person des Königs centralisiert. Aus den Glaubenskämpfen, welche das 16. Jahrhundert in seiner zweiten Hälfte erfüllten, arbeitete sich der Katholizismus immer siegreicher empor. Von den Jesuiten wurde er in eifriger Wirksamkeit durch tausend Fäden mit dem nationalen und geistigen Leben verbunden. So war Frankreich eine stetige Entwickelung unter wenigen großen Gesichtspunkten auf bestimmte Ziele hin ermöglicht, das hat das Land zur Weltmacht und die Kunst zu einer in sich geschlossenen nationalen Gestaltung geführt, die schließlich mustergültig wurde für ganz Europa.

Architektur. So national die französische Kunst schon im Barockzeitalter im Grunde ist, so hat sie doch die Einzelformen ihres Ausdrucks und oft auch mehr als das nicht nur im Anfang, sondern fast im ganzen Verlauf dieses Zeitalters immer wieder von Italien entlehnt. Die Verwandtschaft des französischen Nationalcharakters mit dem italienischen kam ihr bei der Aufnahme und Umschmelzung des Fremden zu Hilfe. Selbst von der Antike, die immer wieder als oberstes Regulativ gebraucht wurde, fühlte man sich nicht allzu fern, da ja die römische Antike in Frankreich selbst zahlreiche und bedeutende Reste hinterlassen hatte. Nicht ohne Einfluß auf die französische Architektur blieb **Rubens**, besonders durch die Architekturen auf seinen Gemälden zur Ausschmückung des Luxembourg. Die gesunde Vollkraft seines Schaffens wirkte anregend auf die französischen Baumeister.

Ganz nahen Anschluß an italienische Vorbilder suchten nur die Jesuiten. Der Jesuit Martel Ange ahmte in der Kirche seines Ordens St. Paul-St. Louis (1627—1647) den römischen Gesù ziemlich genau nach, während der Schöpfer der Fassade Pater François Derrand sich mehr an belgische Kirchenfassaden hielt. Der schon im zweiten Bande genannte Schöpfer des Palais Luxembourg in Paris, Salomon Debrosse und sein Schüler

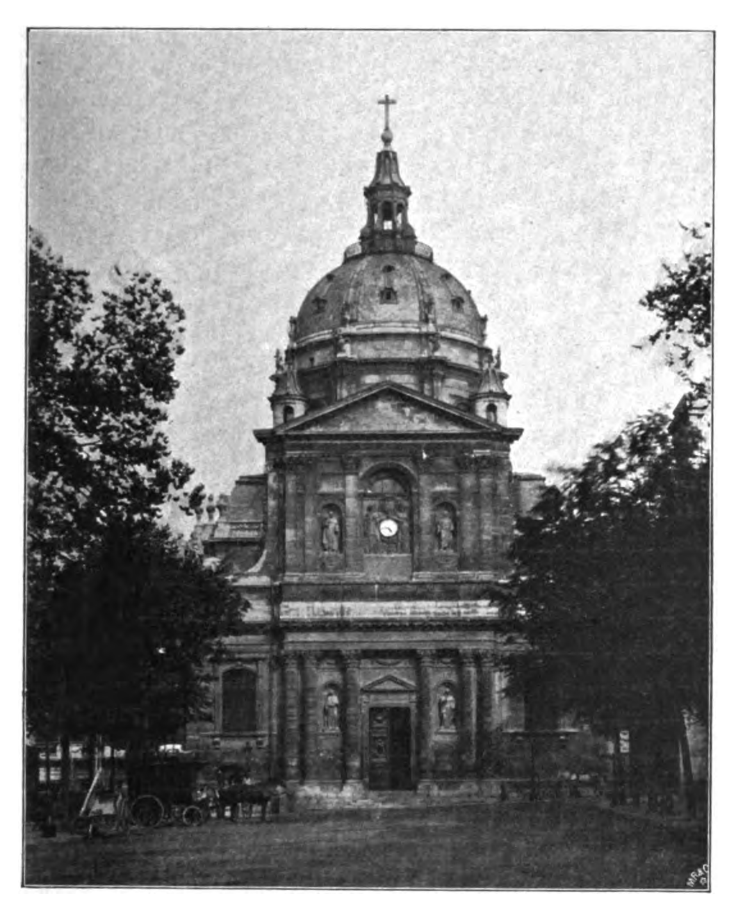


Abb. 275. Die Kirche der Sorbonne. Paris. (Zu Seite 326.)

Jacques Lemercier (1585—1654), wendeten die italienischen Formen noch mehr äußerlich an, ohne sie innerlich ganz zu verarbeiten. Obgleich Debrosse von Maria von Medici der Auftrag zuteil wurde, den Hof des Palazzo Pitti zu Florenz von Ammannati nachzuahmen, hat er am Palais Luxembourg doch nur das allgemein Stilistische jenes Vorbildes angewandt und ist in der Komposition wie im Detail eigenartig französisch geblieben. Er löste die einheitliche Masse italienischer Paläste auf und schuf eine reich gegliederte Anlage mit einem dreistöckigen Mitteltrakt, dem Corps de Logis, vier Eckpavillons, Flügelbauten und Cour d'Honneur. An der Gartenseite (Abb. 274) ließ er einen Mittelbau mit

Kuppel vorspringen. Die Rustika, welche über die ganze Fassade, auch über Säulen und Pilaster geht, wirkt eintönig. Wegen der steilen Dächer wurde hier, wie überhaupt in Frankreich, das weit ausladende Kranzgesims fortgelassen.

Lemercier hatte mehrere Jahre in Italien zugebracht und wurde dann durch seinen Gönner Richelieu mit wichtigen Aufträgen betraut. Sein Hauptwerk ist das Gebäude der Pariser Universität, der Sorbonne, das 1629 begonnen wurde. Der künstlerisch bedeutendste Teil ist die Kirche (1635 bis 1659), welche die Centralanlage mit basilikaler Erstreckung zu verbinden trachtet, indem zwei Arme des, in der Vierung mit einer Kuppel überwölbten griechischen Kreuzes, zu Chor und Langhaus mit Kapellen an Stelle der Seitenschiffe erweitert sind. Die zweistöckige Fassade mit ihren Anklängen an die antike Tempelfront im Mittelrisalit, zeigt deutlich die Anlehnung an gleichzeitige Barockfassaden in Rom (Abb. 275). Aufs engste schließt sich an antike Tempelfronten die vor den nördlichen Querarm gelegte mächtige Säulenhalle an. — Am Louvre führte Lemercier das Werk Lescots fort, nachdem Ludwig XIII. beschlossen hatte, das Gebäude auf das Vierfache zu vergrößern. Er baute an das damalige Ende des Westflügels den Pavillon d'Horloge an und führte jenseits die Fassade in engem Anschluß an die Fassade Lescots bis zur doppelten Länge fort (Abb. 276). Auch noch ein Stück des Nordflügels wurde von ihm errichtet. Den Pavillon d'Horloge erhöhte er über die übrige Fassade um ein Stockwerk mit gekoppelten von J. Sarazin ausgeführten Karyatiden zwischen den Fenstern und drei ineinander geschachtelten Giebeln darüber. — Gleichzeitig mit der Sorbonne begann Lemercier für Richelieu das Palais Cardinal an Stelle der niedergelegten Hotels Rambouillet und d'Armagnac. Doch sind in dem Palais Royal, wie das Gebäude heißt, seitdem Anne d'Autriche es nach dem Tode Ludwigs XIII. bewohnte, nur noch ganz geringe Teile von dem Bau jenes Meisters erhalten. Dieses Wohnhaus Richelieus war der erste prächtige Herrensitz innerhalb der Stadt, während bis dahin die französischen Großen ihre Schlösser fern von der Hauptstadt errichtet hatten und sich in Paris mit einfacheren Wohnungen begnügten. Die französischen Stadtpaläste unterscheiden sich sehr wesentlich von den italienischen. Die letzteren sind in erster Linie auf Repräsentation hin gebaut, sie sind, namentlich in Rom, großartig, aber unwohnlich. Die Besitzer lebten auch nicht in dem Hauptgeschoß, sondern ihre Wohnräume befanden sich in den Mezzaninen. In Frankreich dagegen verlangte man vor allen Dingen ein zum Bewohnen geeignetes Haus, nicht wenige ungeheure Säle, die in langer Flucht hintereinander liegen, sondern eine größere Anzahl kleinerer, behaglicher, wegen des kälteren Klimas gut heizbarer Räume, die der reicheren Wirkung zuliebe nicht gerne in gerader Flucht, sondern unregelmäßig angeordnet wurden. Zu dieser mehr intimen Ausgestaltung des Palastes trug auch die große Rolle bei, welche die Frauen in dem damaligen Frankreich spielten, und daß in ihren Salons oft die wichtigsten politischen Dinge verhandelt und entschieden wurden. — Das letzte große Werk Lemerciers ist die Kirche St. Roch in der Rue St. Honoré, welche erst unter Ludwig XIV. 1653 begonnen wurde. Die Seitenschiffe der Kreuzanlage ziehen sich als Um-

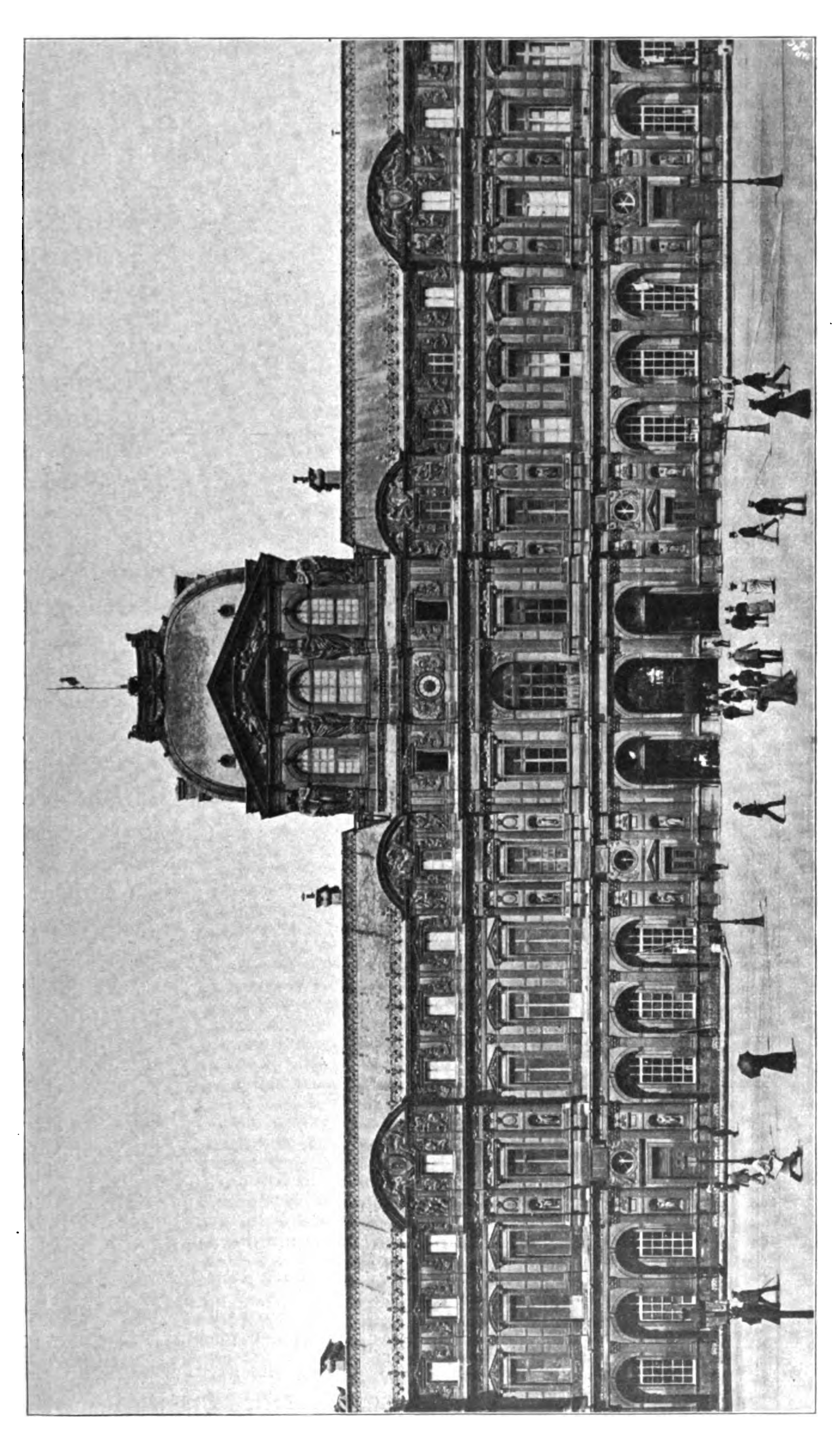


Abb. 276. Westflügel mit Pavillon d'Horloge. Paris, Louvre. (Zu Seite 326.)

gang um den Chor herum. Vollendet wurde die Kirche erst 1736 von Robert und Jules Robert de Cotte.

In der Umschmelzung italienischer Formen in nationalem Geist ist gegenüber den bisher Genannten ein Fortschritt zu verzeichnen in den Meistern, die zur Zeit Mazarins und im Jugendalter Ludwigs XIV. schufen. Der Lieblingsarchitekt Mazarins war Pierre Lemuet (1591 bis 1669). Da er bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts hauptsächlich außerhalb Paris baute, stand er nur in loser Fühlung mit der dortigen architektonischen Entwickelung und blieb den früheren Renaissanceformen näher. Sein Hauptwerk in der Provinz ist die Erweiterung des Schlosses Tanlay bei Tonnerre in Burgund (1643 bis 1648). Die gegen die Cour d'Honneur gerichtete Fassade ist in zwei Stockwerken mit zu vier stehenden gekuppelten toskanischen Pilastern zwischen den einfachen Fenstern geschmückt. Der Eingang zur Cour d'Honneur erinnert mit seinen gekuppelten toskanischen Säulen an das Palais Luxembourg. Lemuets Grundsätze für städtischen Privatbau legt besonders ein 1647 erschienenes Werk dar. An die Straße setzte er mit Vorliebe die Wirtschaftsgebäude und zog das eigentliche Wohnhaus hinter einen Hof zurück. Zwischen 1633 und 1640 baute er in Paris das Palais Mazarin, mit teilweiser Benutzung des Hotel Tubeuf; das Gebäude dient jetzt der Nationalbibliothek und ist vielfach verändert. Der wichtigste Raum

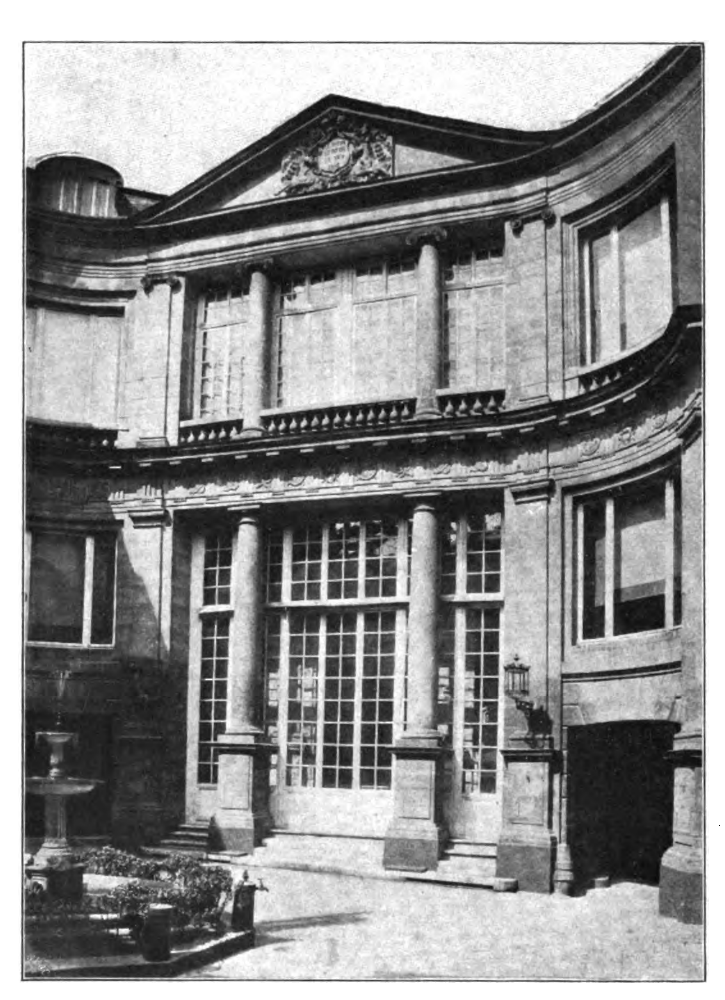


Abb. 277. Hotel Lambert de Thorigny. (Zu Seite 330.)

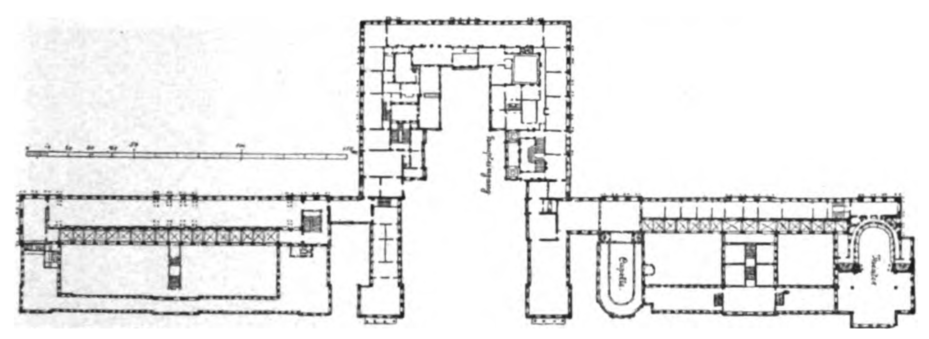


Abb. 278. Plan von Versailles. Nach Ebe, Spätrenaissance. (Zu Seite 331.)

im Inneren ist der große Saal mit der von Vouet gemalten Decke. Wohl erst nach 1650 schuf er das Hotel Chevreuse (später de Luynes), dessen Gebäudeteile um einen oblongen Hof liegen.

Im wesentlichen die gleichen Ziele verfolgte Louis Levau (1612—1670). Auch er begann mit Bauten in der Provinz. In seinem Schlosse Vaux-le-Vicomte, jetzt Vaux Praslin bei Melun (1643—1661), das er für den Finanzminister Nicolas Foucquet errichtete, besitzen wir einen, auch in der inneren Einrichtung noch völlig erhaltenen Prachtbau jener Zeit. In der Mittelachse liegt nach dem Hof zu ein quadrater Vorraum, zu dessen beiden Seiten die bescheidenen Treppen aufsteigen, und nach der Gartenseite ein ovaler durch zwei Geschosse aufsteigender Saal, dem Gedanken nach eine Nachahmung des Hauptsaales der italienischen Paläste. Die Pariser Bauten Levaus haben nach demselben Gedanken, welcher Lemuet das Wohnhaus möglichst von der Straße zurückziehen ließ, im Gegensatz zu den italienischen Palästen schlichte Straßenfassaden, verhältnismäßig einfache Hoffassaden und eine reiche, nur vom Garten, dem intimsten Teil des Grundstückes, aus sichtbare Hinterfassade. Das

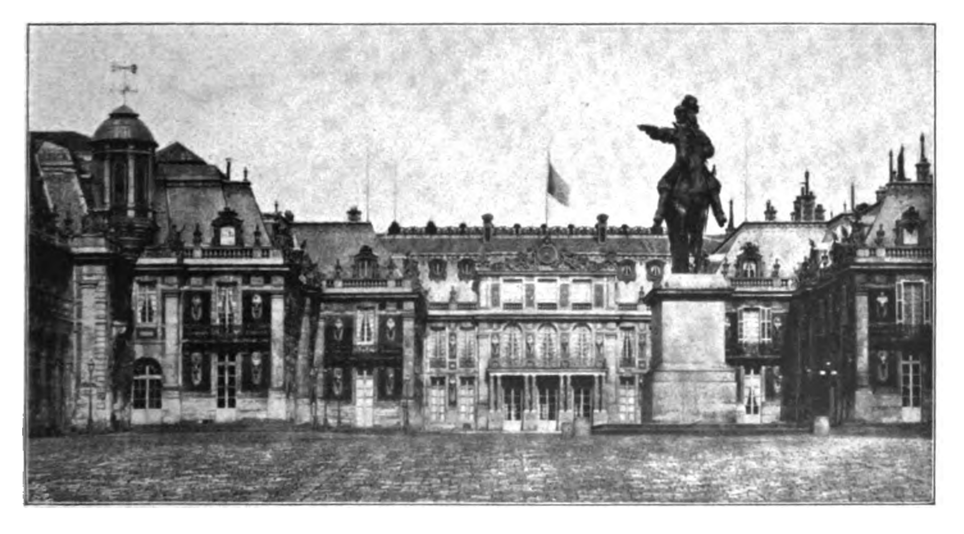


Abb. 279. Cour de Marbre und Partie centrale. Versailles. (Zu Seite 331.)



Abb. 280. Institut de France. Paris. (Zu Seite 332.)

jetzt abgebrochene Hotel de Lyonne enthielt in den Flügeln zu den Seiten des Hofes die Wirtschaftsräume, während sich an der hinteren Schmalseite das Wohnhaus erhob, welches unter anderem einen mächtigen Bettsaal enthielt. Es war nämlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Sitte geworden, daß die vornehmen Damen im Bett liegend große Empfänge veranstalteten. Vorzüglich erhalten und noch besonders berühmt geworden wegen der Ausmalung durch Lesueur und Lebrun ist das Hotel Lambert de Thorigny (Abb. 277).

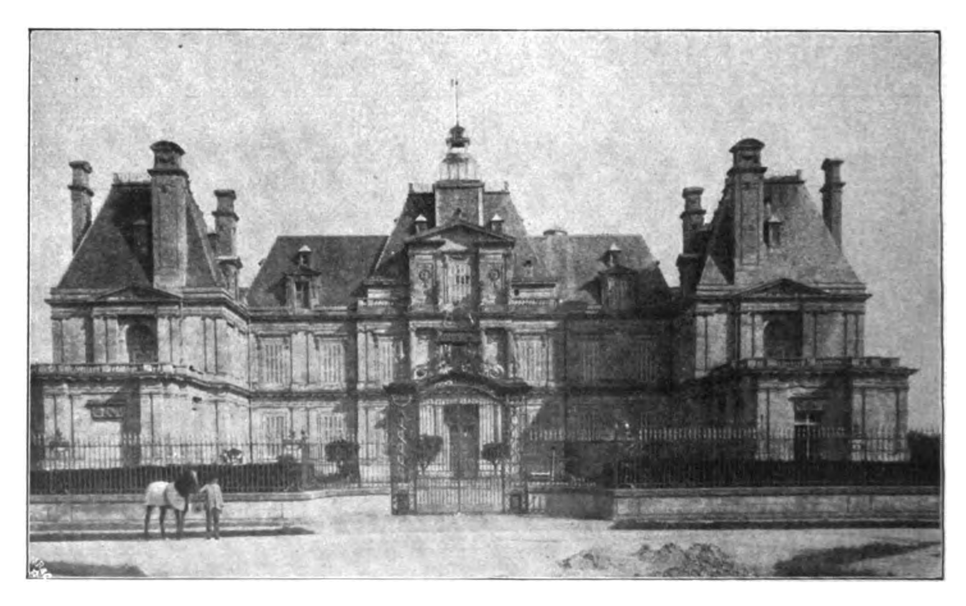


Abb. 281. Maison-sur-Seine. (Zu Seite 332.)

Von hervorragender Schönheit ist das Treppenhaus, das an der hinteren Schmalseite des Hofes liegt und die ganze Tiefe des Gebäudes einnimmt. Es öffnet sich in zwei Stockwerken nach dem Hof unten mit toskanischer, oben mit jonischer Ordnung. — Nachdem Ludwig XIV. zu selbständiger Regierung gelangt war, beauftragte er Levau mit Arbeiten an den Tuilerien und am Louvre. An letzterem errichtete Levau seit 1660 gemeinschaftlich mit seinem Schüler François Dorbay die drei ganz oder teilweise noch fehlenden Flügel, mit Ausnahme des neu erfundenen südlichen Mittelpavillons in engem Anschluß an die Architektur Lemerciers. 1661 beauftragte der König Levau, das 1624 für Ludwig XIII. begonnene und 1627 erweiterte Schloß zu Versailles umzubauen und zu vergrößern (Abb. 278). Die hufeisenförmige Anlage um den jetzt Cour de Marbre genannten Hof wurde benutzt, aber ein zweiter breiterer Hof, die Partie centrale, davor gelegt. An diesem wiederholte der Meister im wesentlichen die Architektur der älteren Teile, zwei Geschosse, die durch eine toskanische Ordnung verbunden sind, während er an der abermals davor gelegten, wieder breiteren Cour d'Honneur dasselbe Motiv frei variierte. An den beiden erstgenannten Teilen durchschneiden die Fenster des oberen Geschosses den Architrav, an dem letzteren reichen sie nur bis an den Architrav heran (Abb. 279). Die schmalen Vorderfronten stattete er mit viersäuligen Vorhallen aus. — Barocker als an allen diesen Bauten zeigt sich Levau an

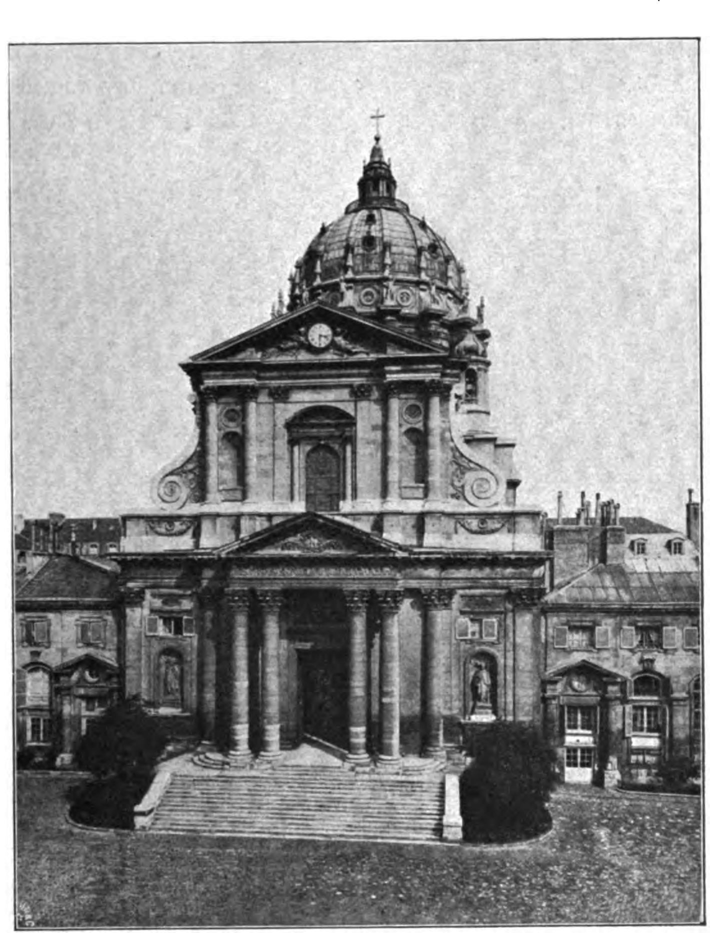


Abb. 282. Abteikirche Val de Grace. Paris. (Zu Seite 334.)

dem Collège Mazarin oder des quatre nations, dem jetzigen Institut (Abb. 280) von Frankreich (1660—1662), das er zusammen mit Dorbay ausführte. Die Kirche ist ein griechisches Kreuz mit elliptischer Kuppel. Die Vorhalle und die Eckpavillons der zusammen halbrunden Flügelbauten haben durch beide Geschosse hindurchgehende Ordnungen.

Alle genannten Architekten übertraf an Begabung François Mansart (1598—1666), dem es besonders gegeben war, in der Architektur klassisch rein und edel zu empfinden. Er ahmte die Antike nicht sklavisch nach, sondern verstand es, ihr Bildungsgesetz zu belauschen und den künstlerischen Inhalt ihrer Formen sich zu eigen zu machen. Alle Einzelheiten bildet er mit Feingefühl



Abb. 283. Paris: Porte St. Denis. (Zu Seite 336.)

durch. Die barocke Fülle meidet er und geht auf rein architektonische Wirkungen aus, sieht auch von der Verwendung plastischen Schmuckes, namentlich im Äußeren möglichst ab. Die Grundlage seines Schaffens ist rein national und der französischen Renaissance verwandt. Sein Hauptschloßbau Maison-sur-Seine (Abb. 281) bei St. Germain-en-Laye (1642—1651) gehört zu den schönsten Bauten Frankreichs. An den Mittelbau schließen sich nach der Hofseite zwei rechtwinklig vortretende Pavillons an, und vor diesen liegen einstöckige Räume, welche einen Balkon tragen. Jeder Gebäudeteil hat nach französischer Sitte sein besonderes Dach. Das über dem Mittelrisalit erhebt sich am höchsten. Die Dächer werden durch hohe Schornsteine und Aufbauten belebt. Die zweigeschossige, schlicht und edel gehaltene Fassade wird durch gekuppelte Pilaster gegliedert, die sich am Mittelrisalit zu Halbsäulen und Säulen verstärken.

Das Innere zeigt Motive von so edlem Empfinden, daß man an Palladio erinnert wird, auch alles Detail atmet klassischen Geist. Wie eine Vorbereitung

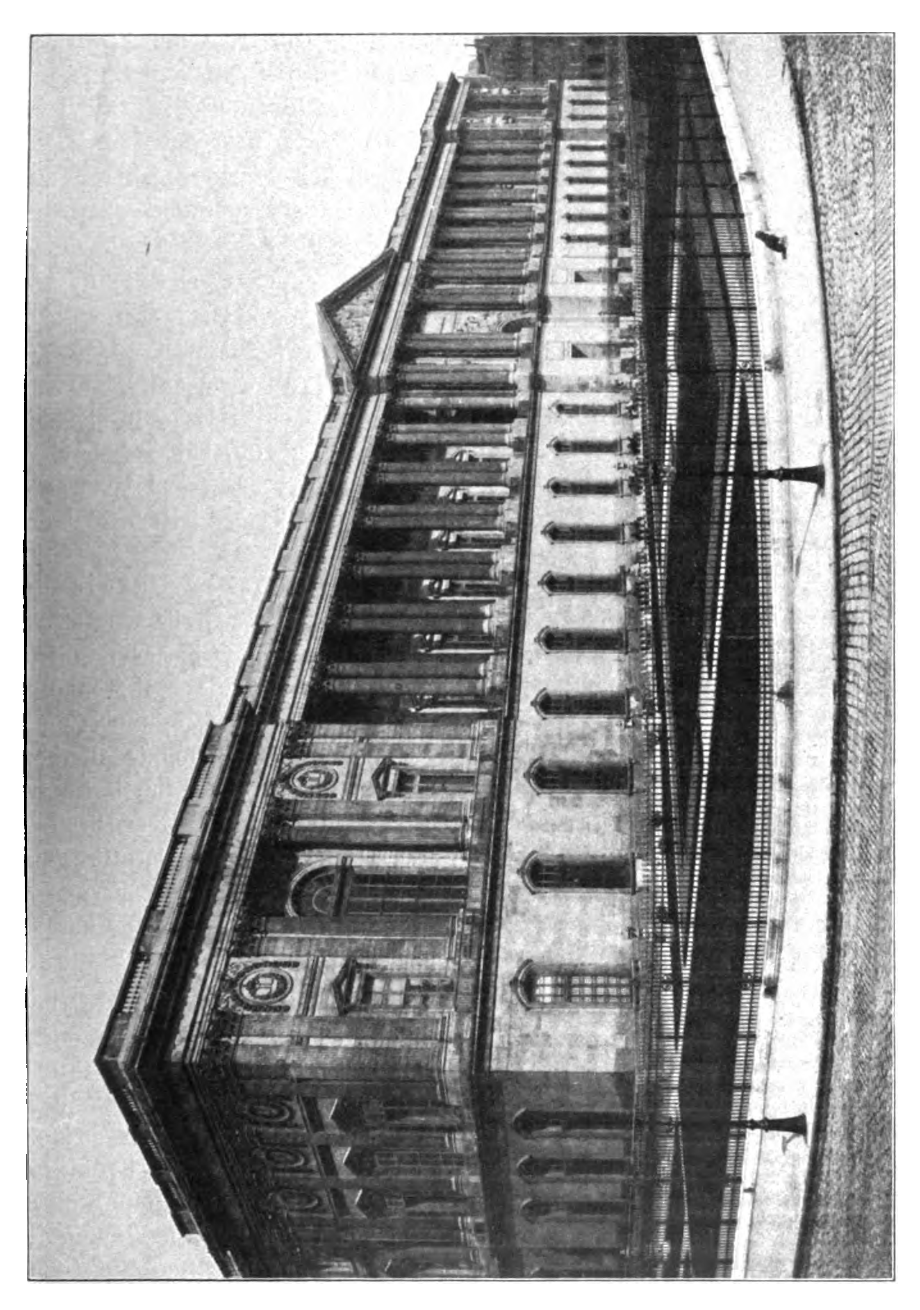


Abb. 284. Ostfassade des Louvre. Paris. (Zu Seite 338.)

auf diesen Bau erscheinen die von Mansart errichteten Teile am Schloß von Blois. — An seinen Pariser Privatbauten, von denen die Hotels Jars und de la Brillière die bedeutendsten sind, wendete er durchgehends die ge-

brochenen Dächer an, welche, da er sie zwar nicht erfunden hat, aber sie mit Vorliebe gebrauchte, nach ihm den Namen Mansarden erhalten haben. — Der größte Kirchenbau, der ihm in Auftrag gegeben wurde, war der der Abteikirche Val de Grace (seit 1645), welche Königin Anna von Österreich stiftete, als sie nach 22jähriger Ehe einen Sohn geboren hatte, den nachmaligen König Ludwig XIV. Schon nach kurzer Zeit wurde Mansart zwar die Bauleitung entzogen, aber seine Nachfolger Lemercier, Pierre Lemuet, Leduc und Duval vollendeten das Werk nach seinen Plänen. Grundriß und Innenbau erinnern stark an il Gesù zu Rom, sind aber völlig selbständig nachempfunden. Eigenartig sind zweigeschossige runde Kapellen in den mächtigen Vierungspfeilern. Hinter jede der drei Conchen ist ein Anbau gelegt. Die Fassade (Abb. 282) ist zweigeschossig, das Mittelschiff wird kräftig betont, vor den unteren Teil desselben ist eine klassisch empfundene Säulenhalle über hohen Freitreppen gelegt. Die Kuppel wirkt sehr mächtig, da sie die volle Breite des Langhauses hat. Die Außenkuppel ist sehr hoch, sie setzt erst über dem Scheitel der Innenwölbung an und ist, wie die meisten in Paris, aus Holz. Dadurch, daß der Tambour stark in die Höhe geführt wurde, hat er in unschöner Weise das Übergewicht über die eigentliche Kuppel erhalten. Eine Wiederholung der Kirche im kleinen ist die Kapelle im Schlosse von Frênes. — —

Mit dem Jahre 1661 nahm Ludwig XIV. die Zügel der Regierung selbst in die Hand. Die unbeschränkte Machtstellung der Krone wurde durch ihn vollendet, um den Sonnenkönig gruppierte sich das ganze übrige Frankreich und alles wurde in feste Regeln gezwängt. Die Autokratie des Königtums zeigte sich auch in der Kunst. Nicht nur die Person des Königs, sondern auch die staatliche Gewalt griff herrschend in die Kunst ein. Man konnte allerdings damals beide voneinander kaum trennen, dennoch machten sie sich durch zwei verschiedene Richtungen in der Architektur bemerkbar. Der erklärte Lieblingskünstler des Königs war Charles Lebrun (1619—1690), der eigentliche Vertreter des Barock in allen Künsten, während die 1671 von der Regierung gegründete Académie royale de l'architecture dem Klassizismus huldigte. Von schwerwiegendem Einfluß auf die Entwickelung der französischen Architektur wurde das Erscheinen Berninis in Paris im Jahre 1665 und sein Entwurf für den Neubau des Louvre.

Man hatte einen Wettbewerb um die noch fehlende Ostfassade des Louvre unter den bedeutendsten französischen Architekten ausgeschrieben. Da man sich nicht einigen konnte, wurden die Entwürfe nach Rom an Bernini gesandt. Dieser verwarf sie natürlich alle und kam auf Einladung des Königs selbst nach Paris. Er mißbilligte den ganzen bisherigen Bau, für den er als Italiener kein Verständnis hatte, und legte einen Plan zu einem völligen Neubau vor. In diesem nahm er nicht die geringste Rücksicht auf die französische Baugewöhnung. Sein Louvre sollte ein grandioser, rein italienisch empfundener Palast werden. Dagegen lehnte sich das französische Nationalgefühl aufs heftigste auf, man besann sich nun erst recht auf sich selbst und befestigte sich in seinen eigenen Grundsätzen. Bernini, dem bei seiner Ankunft die Ehren eines

Prinzen von Geblüt erwiesen worden waren, mußte Paris unverrichteter Sache verlassen.

An die Spitze der neugegründeten Bauakademie trat François Blondel (1618—1686), ein Mann, der ursprünglich Mathematiker, dann Artillerist gewesen war und ein großes Lehrtalent besaß. Er hat seine Grundsätze in seinem Buche Cours d'architecture niedergelegt. Wie Leon Battista Alberti findet er die Schönheit im Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen und der Teile unter sich. Aber er geht über Alberti hinaus, indem er eine Einheit annimmt, welche



Abb. 285. Spiegelgalerie im Schlosse zu Versailles. (Zu Seite 336.)

allen diesen Verhältniszahlen zu Grunde liegen muß. Die Antike und Palladio sind ihm gleichbedeutend als Muster. Gegen diese Umgrenzung der künstlerischen Freiheit trat Claude Perrault (1613—1688), von Hause aus ein Arzt, den wir als praktischen Architekten noch kennen lernen werden, auf. Er hatte eine Übersetzung und Erklärung des Vitruv herausgegeben und forderte, daß der Künstler von den Regeln, die sich durch Gewohnheit und Tradition herausgebildet hatten, innerhalb gewisser Grenzen abweichen dürfte, wenn es nur mit künstlerischem Sinn geschähe. Der Künstler müsse die überkommenen Formen fortbilden können. Darin aber waren Blondel und Perrault sich einig, daß sie dem Barockgeist, wie Lebrun ihn heraufführte, entgegen traten.

Die wenigen Werke, welche beide Meister geschaffen haben, wurden noch lange nach ihrem Tode hoch bewundert. Von Blondel ist hauptsächlich die ziemlich nüchtern akademische Porte

St. Denis (Abb. 283) zu nennen, welche die Stadt Paris dem König Ludwig XIV. 1672 errichtete. In dem geschmackvollen Pierre Bullet (1639—1716) lebte der Klassizismus Blondels noch lange nach. Perraults Hauptwerk ist die östliche Fassade des Louvre (Abb. 284), deren Ausführung ihm übertragen wurde, nachdem Bernini Paris verlassen hatte. Der Entwurf des genialen Italieners klingt bei Perrault nach, indem er dem bisherigen französischen Prinzip die einzelnen Stockwerke und die einzelnen Teile der Fassaden und Gebäude selbständig nebeneinander zu stellen nach italienischer Art eine große einheitliche Behandlung des Ganzen entgegensetzte. Das unterste Stockwerk faßte er als mächtigen Sockel auf, über dem er eine Kolonnade von hohen, gekuppelten korinthischen Säulen anbrachte. Das Hauptgesims behandelte er nicht als Abschluß des oberen Geschosses sondern des Ganzen. Eckstücke und ein Mittelbau sind etwas vorgezogen, letzterer wird von einem Dreieckgiebel bekrönt und von einem hohen Mittelthor und zwei Seitenthoren durchbrochen. Die Eckrisalite haben in der Mitte je ein großes Rundbogenfenster. In den Hauptteilen des oberen Stockwerkes sind keine Fenster sondern statt ihrer Nischen. Großartigkeit kann man der Fassade nicht absprechen, aber sie steht in keiner Entsprechung zu dem Gebäude. Sie überragt dasselbe so weit, daß die Rückseite vom Hofe aus als Kulisse zu sehen ist. Auch ist sie breiter als das Gebäude, so daß vor die ursprüngliche Südfassade Levaus unter Verbreiterung des betreffenden Gebäudeflügels eine neue Fassade gesetzt werden mußte, die ebenso wie die nach der entgegengesetzten Himmelsrichtung gekehrte glücklich zu nennen ist.

Dieser klassizistischen Richtung stand Lebrun schroff gegenüber, und er hatte sich dabei des Beifalls des Königs zu erfreuen. Der ganzen Natur Ludwigs XIV., seiner Prunksucht, seiner Äußerlichkeit, mußte die eigentliche Barockarchitektur bei weitem mehr entsprechen. Lebrun hatte sich in Italien bei den dekorativen Werken des Pietro da Cortona, vor allem an seinen, in der That herrlichen Deckendekorationen im Palazzo Pitti zu Florenz begeistert. Die Vermischung von Architektur, Plastik und Malerei wurde fortan auch sein Grundsatz. Gleich das erste Werk, welches er nach seiner Rückkehr in Paris ausführte, die Decke der Galerie im Hotel Lambert de Thorigny (1649) zeigt ihn in seiner im Anschluß an Pietro da Cortona entwickelten Eigenart. Seitdem er 1660 zum Direktor der Gobelinmanufaktur ernannt worden war, wurde er bald der einflußreichste Künstler Frankreichs und eine Art von Kunstintendant des Königs. Sein umfangreichstes Werk ist die Innendekoration des Schlosses von Versailles zum Teil in Gebäudeteilen, deren Entstehungsgeschichte wir erst später kennen lernen werden. Wieder klingt das Vorbild des Pietro da Cortona, namentlich in den Sälen des nordöstlichen Flügels lebhaft nach. Später schwächt sich die Erinnerung daran mehr ab und eigentlich französische Elemente, vor allem eine größere Regelmäßigkeit mit schärferen Formen kommen zum Durchbruch, so zuerst in Versailles bei der 1750 zerstörten großen Gesandtentreppe. Wie wir später sehen werden, wurde zwischen die beiden, vor der Gartenfassade stehenden Pavillons eine sie verbindende Galerie gelegt und diese wurde von Lebrun zu der weltberühmt gewordenen Spiegelgalerie, in welcher im Jahre 1871 die Gründung des Deutschen Reiches proklamiert wurde, ausgestaltet (Abb. 285). Die Wände wurden durch schwere Kompositpilaster gegliedert, die Hauptdekoration liegt wieder an der Decke. Man hat aus diesem Raum, der seiner vorwiegenden Längenerstreckung nach nur eine Galerie sein könnte, einen Saal machen wollen und als solcher wirkt er nicht glücklich. Auch ist er zu niedrig, so daß die schwere Deckendekoration drückt. — In Paris schuf Lebrun die prächtige Apollogalerie des Louvre. Eine ganze Anzahl von Kupferstechern war thätig, um die

Entwürfe Lebruns zu dekorativen Bauten, Fontainen, Gartenpavillons, Teppichen, Malereien rc. wiederzugeben. Die Stiche wurden in sechs Bänden gesammelt.

Neben Lebrun waren zur Ausgestaltung und Verbreitung des französischen Barockstils namentlich die Brüder Jean (1618—1682) und Antoine (1621 bis 1682) Lepautre thätig. Der erstere war der Bedeutendere und Fruchtbarere. Er hat 14—15 000 Blätter radiert, als Vorbilder für architektonische und kunstgewerbliche Dekoration. Seinen Arbeiten liegt das spätrömische Ornament zu Grunde. Breite Massen von Akanthus läßt er über die Flächen strömen,

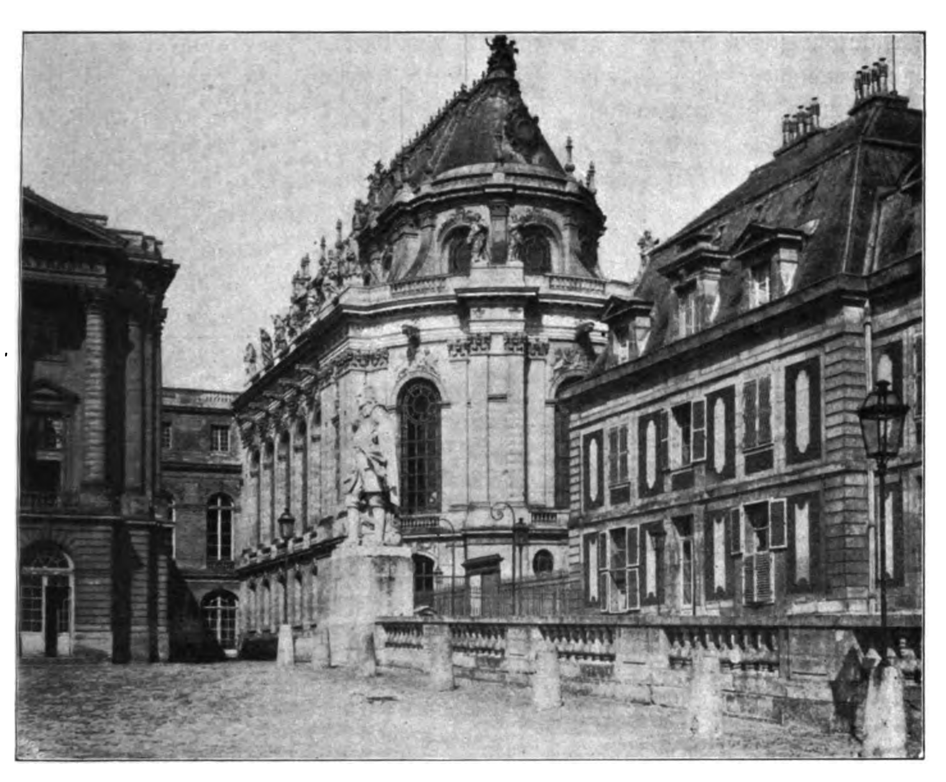


Abb. 286. Kapelle des Schlosses zu Versailles. (Zu Seite 339.)

Figuren aller Art sind dazwischen gestreut. Er achtet im allgemeinen mehr auf zeichnerische als auf Licht- und Schattenwirkungen. Antoine Lepautre baute das 1870 von den Franzosen in Brand geschossene Schloß St. Cloud bei Paris. Im Stile der Lepautre ist die Stallung des Schlosses Chantilly bei Paris gehalten.

Zwischen den beiden Richtungen, der klassizistischen und dem Barock, suchte zu vermitteln der Enkelneffe von François Mansart, Jules Hardouin-Mansart (1646—1708). Er ging aus der Schule seines Großonkels und Blondels hervor, ließ sich dann aber durch Lebrun beeinflussen. In seinen Werken tritt uns mehr seine vortreffliche Schulung als hohe künstlerische Schöpferkraft entgegen. Echtem Barockempfinden entspricht es, daß man dem Baumeister

die architektonische Gestaltung ganzer Plätze in Auftrag gab. So hat Hardouin-Mansart die Places des Victoires und de Louis le grand in Paris geschaffen. Mehrfach hat er Landhäuser der Großen bei Paris gebaut, das bedeutendste unter ihnen ist Schloß Dampierre für den Herzog von Chevreuse. Seine Hauptbauthätigkeit entfaltete er in Versailles. Man hatte nach den drei Gartenseiten zu um den Kern des alten Schlosses einen ganzen Mantel von neuen Gebäudetrakten gelegt. An der Hauptgartenfront sprangen seitlich zwei kräftige Pavillons vor und nahmen im oberen Geschoß eine Terrasse zwischen sich. Auf dieser Terrasse wurde vor 1688 die Spiegelgalerie errichtet, von deren innerer Dekoration schon die Rede gewesen ist. Auf diese Weise entstand eine einheitliche geschlossene Fassade ohne große Gliederungen. Die Vorlage des neugeschaffenen Mittelteils mußte breiter gemacht werden als die Vorlagen der ehemaligen Flügel, dadurch wurden die verbindenden Zwischenbauten zu schmal. Man gab den horizontalen Abschluß nach oben nicht auf, da man ihn seit dem Auftreten Berninis in Paris für besonders monumental hielt; so bekam die Fassade ihre unglückliche Eintönigkeit. Sie besteht im Äußeren scheinbar aus drei Geschossen, dem gequaderten Sockelgeschoß mit gleichmäßigen rundbogigen Thüren, dem Hauptgeschoß mit korinthischer Ordnung und großen Rundbogenfenstern und einer darübersitzenden hohen Attika, die durch eine Balustrade bekrönt wird. Die Höhe dieser Attika, welche das Dach verdeckt, gibt ihr das Ansehen eines dritten Geschosses, während im Innern nur zwei Geschosse vorhanden sind. Um so eintöniger wirkt die Fassade,



Abb. 287. Innenansicht der Schloßkapelle zu Versailles.

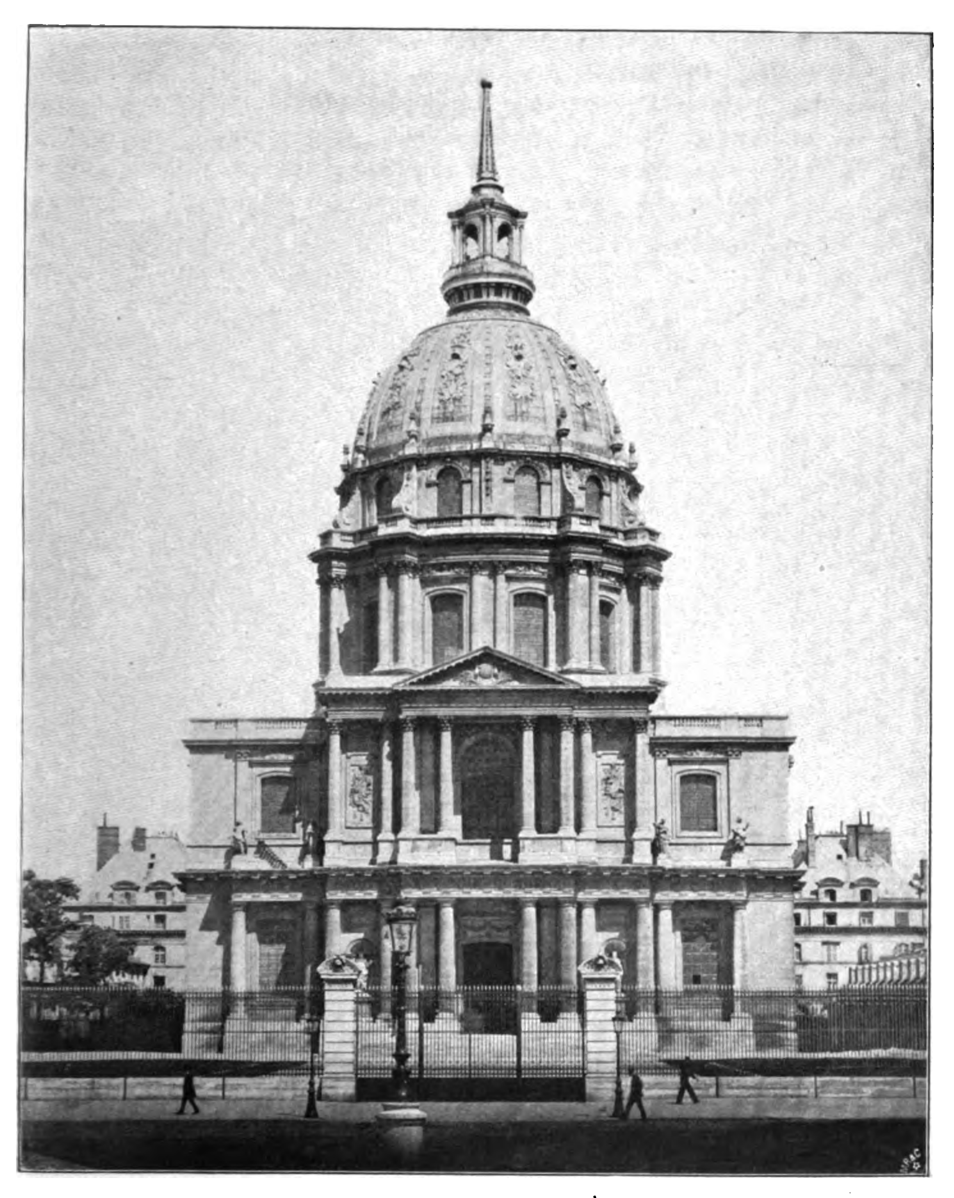


Abb. 288. Invalidendom. Paris. (Zu Seite 341.)

als später in der Querachse des Schlosses noch zwei langgestreckte Flügel angebaut wurden, an welchen das System der Gartenfassade wiederholt wurde. Zum Nordflügel gehört die Kapelle (1699—1710 erbaut) (Abb. 286). Im Gesamtbilde des Schlosses wirkt sie insofern glücklich, als ihre Höhenerstreckung einen angenehmen Gegensatz zu dem Vorwiegen der Horizontale abgibt. Die Kirche ist dreischiffig mit halbrunder Apsis und mit einer Fortsetzung der Seitenschiffe als Umgang um die Apsis. An der vorderen Schmalseite befindet sich im Inneren (Abb. 287) zwischen zwei Treppen eine Empore, welche einen

Vorsaal hat. Auch die übrigen Schiffe haben Emporen in derselben Höhe und das Emporengeschoß ist entsprechend dem in derselben Ebene liegenden Hauptgeschoß des Palastes zum bedeutendsten Teil des Ganzen sowohl durch die Höhe als durch die prächtige Ausstattung gemacht. Von hier aus wohnte der Hof dem Gottesdienst bei. Die Empore hat nicht rundbogige Arkaden, sondern gerades Gebälk mit antiker Profilierung auf edlen korinthischen Säulen. Die Decke ist ein reich dekoriertes Tonnengewölbe mit Stichkappen. Die Schloßkapelle von Versailles wurde in ihrer Anordnung typisch für spätere Palastkapellen des



Abb. 289. Der Garten des Schlosses von Versailles.
Im Vordergrund das Becken der Latona. (Zu Seite 342.)

übrigen Europa. — Im Innern des Schlosses stattete Hardouin-Mansart besonders die Salle de l'Œil de Bœuf, das Schlafgemach Ludwigs XIV., die Zimmer der Dauphine und der Frau von Maintenon aus, doch sind diese Räume jetzt zum Teil verändert. Dem eigentlichen Schloß gliederten sich zahlreiche Bauten teils nahe, teils ferner gelegen an. An den langen Südflügel des Schlosses baute Hardouin-Mansart die Orangerie an mit ungeschickter Treppenanlage vor der Terrasse. In weiterer Entfernung vom Schlosse wurden Grand Trianon und die Ermitage von Marly erbaut als Aufenthaltsorte, zu welchen sich der König mit kleinerem Gefolge zurückziehen konnte.

Zu noch größerer künstlerischer Höhe als in der Schloßkapelle zu Versailles erhob sich Hardouin-Mansart in der Schöpfung des Invalidendomes zu

Paris (Abb. 288). Ludwig XIV. hatte durch Libéral Bruant das Invalidenhotel bauen lassen. Zu dem Gebäudekomplex gehörte eine einfache dreischiffige Kirche mit einem Tonnengewölbe über dem Mittelschiff. An den Chor dieser Kirche wurde der neue Dom angebaut und zwar so, daß der Altar beiden

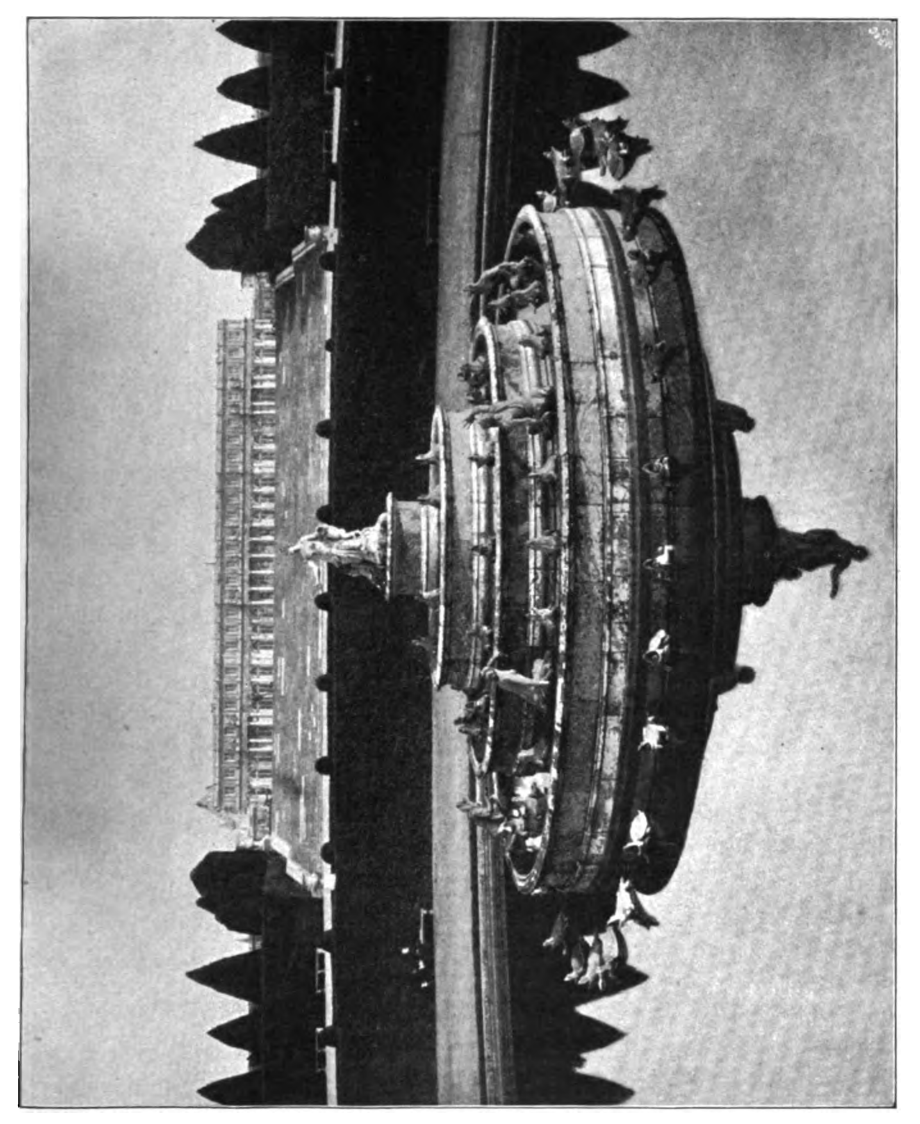


Abb. 290. Das Becken der Latona mit der Gartenfassade des Schlosses zu Versailles im Hintergrund. (Zu Seite 342.)

Kirchen gemeinschaftlich ist. Im Grundriß lehnte sich Hardouin-Mansart an den Hauptkirchenbau seines Großoheims François Mansart, die Kirche Val de Grace an. Er bildet ein griechisches Kreuz mit abgerundeten Armen und einer Kuppel über der Vierung. In den Winkeln des Kreuzes liegen ziemlich bedeutende Kapellen, so daß der Gesamtgrundriß ein Quadrat geworden ist. Der den Chor bildende Arm ist zur Aufnahme des Altars erweitert. Die Kuppel, die über

einem hohen Tambour liegt, hat in der Mitte eine runde Öffnung und durch diese erblickt man ein zweites darüber befindliches Gewölbe, das mit Malereien geschmückt ist und seitliches, in seiner Quelle von unten nicht sichtbares Licht erhält, ein außerordentlich effektvolles, von Hardouin-Mansart nicht erfundenes, aber zuerst konsequent ausgebildetes Motiv. Die äußere Kuppel mit der Laterne ist wie fast immer in Paris aus Holz. Die äußere Architektur ist sehr glücklich. Über der zweigeschossigen wuchtigen Fassade steigt die Kuppel mit einem weiteren und höheren unteren und einem engeren und niedrigeren oberen Tambour mächtig empor. Den unteren Tambour umstehen vorgekröpfte Säulenpaare, von denen Voluten am zweiten Tambour hinauf zur Kuppel überleiten. Das ganze Bauwerk ist von edler Monumentalität.

Zu den bedeutendsten Künstlern der damaligen Zeit gehört der Mann, der die französische Gartenanlage schuf. André Lenôtre (1613—1700) war in Italien gewesen und hatte die Anlage der italienischen Barockgärten, von denen seinerzeit die Rede gewesen ist, studiert. Diejenige große französische Anlage, welche noch vor ihm geschaffen worden war, der Garten des Palais Luxembourg, sollte sich an den Giardino Boboli zu Florenz anlehnen wie der Palast an den Palazzo Pitti. Aber gleich dort waren bedeutsame französische Neuerungen eingeführt worden und Lenôtre ging nun auf diesem Wege zu einer nationalen Gartengestaltung weiter. Nach einigen Vorstufen in den Gärten der Schlösser Vaux-le-Vicomte, St. Germain-en-Laye und Fontainebleau fand er die maßgebende Form in dem Garten von Versailles (Abb. 289). Das Bezeichnendste bei diesem Garten ist die ungeheure Längenerstreckung — mit der Zufahrtstraße vor dem Schloß mißt die vom Schloß nach beiden Seiten überblickbare Längsachse der ganzen Anlage 5,2 km —, die Betonung der Horizontale in verschiedenen Terrassen, die nur geringe Höhendifferenz haben, die Scheidung in ein Gartenparterre gleich hinter dem Schlosse und einen sich anschließenden parkartigen Teil, und die reiche Verwertung von Wasser. Dieses wurde von den Seen auf der Hochebene zwischen Versailles und Rambouillet in einem Aquädukt herzugeleitet, der an Großartigkeit den antiken nichts nachgibt. Das Wasser sammelt sich hauptsächlich in zwei großen Kanälen, die sich kreuzförmig treffen, und ist in zahlreiche kleinere Kanäle verteilt, in welche es durch Springbrunnen geworfen wird. Die Becken und Springbrunnen sind reich mit Skulpturen dekoriert; die bedeutendsten sind die Bassins du Dragon, de Neptune, de Latona (von Marsy) (Abb. 290), d'Apollon (von Lebrun). Die Querachse wird nur an zwei Stellen betont gleich hinter dem Schlosse und in dem großen Querkanal. Erst durch diesen Park erhielt das Schloß von Versailles sein abschließendes künstlerisches Gepräge, und der Park wurde ebenso von dem übrigen Europa nachgeahmt wie das eigentliche Schloß.

Plastik. Lange nicht so gut wie in der Architektur gelang es in der Plastik aus der italienischen und antiken Schulung heraus eine nationale Kunst zu entwickeln. Zunächst wirkte noch die Schule des Giovanni da Bologna nach, deren Hauptvertreter Francheville war, der aber auch Jacques Sarrazin (1588—1660) nicht fern stand. Die Hauptwerke des letzteren waren das Denk-



Abb. 291. Martin van dem Bogaerts genannt Desjardins: Colbert. (Zu Seite 344.)

mal König Ludwigs XIII., dessen Reste im Louvre aufbewahrt werden, und das Grabmal des Prinzen Heinrich Condé in der Kapelle des Schlosses Chantilly. Eine Mittelstellung zwischen den italisierenden Künstlern und den Niederländern, welche damals zahlreich in Frankreich arbeiteten, nahm Simon Guillain ein, der Denkmäler für Ludwig XIII., den jugendlichen Ludwig XIV. und Anna von Österreich schuf (Louvre). Unter den Niederländern war der Bedeutendste Martin van dem Bogaerts genannt Desjardins (1642 bis 1694). Leider sind seine Reiterstatuen Ludwigs XIV. für Paris und Lyon

zerstört worden, die erhaltenen Büsten (Abb. 291) aber offenbaren ihn als einen vortrefflich beobachtenden und kräftig charakterisierenden Bildnisplastiker. Auf demselben Gebiet bethätigte sich auch Jan Warin (gest. 1672), der schöne

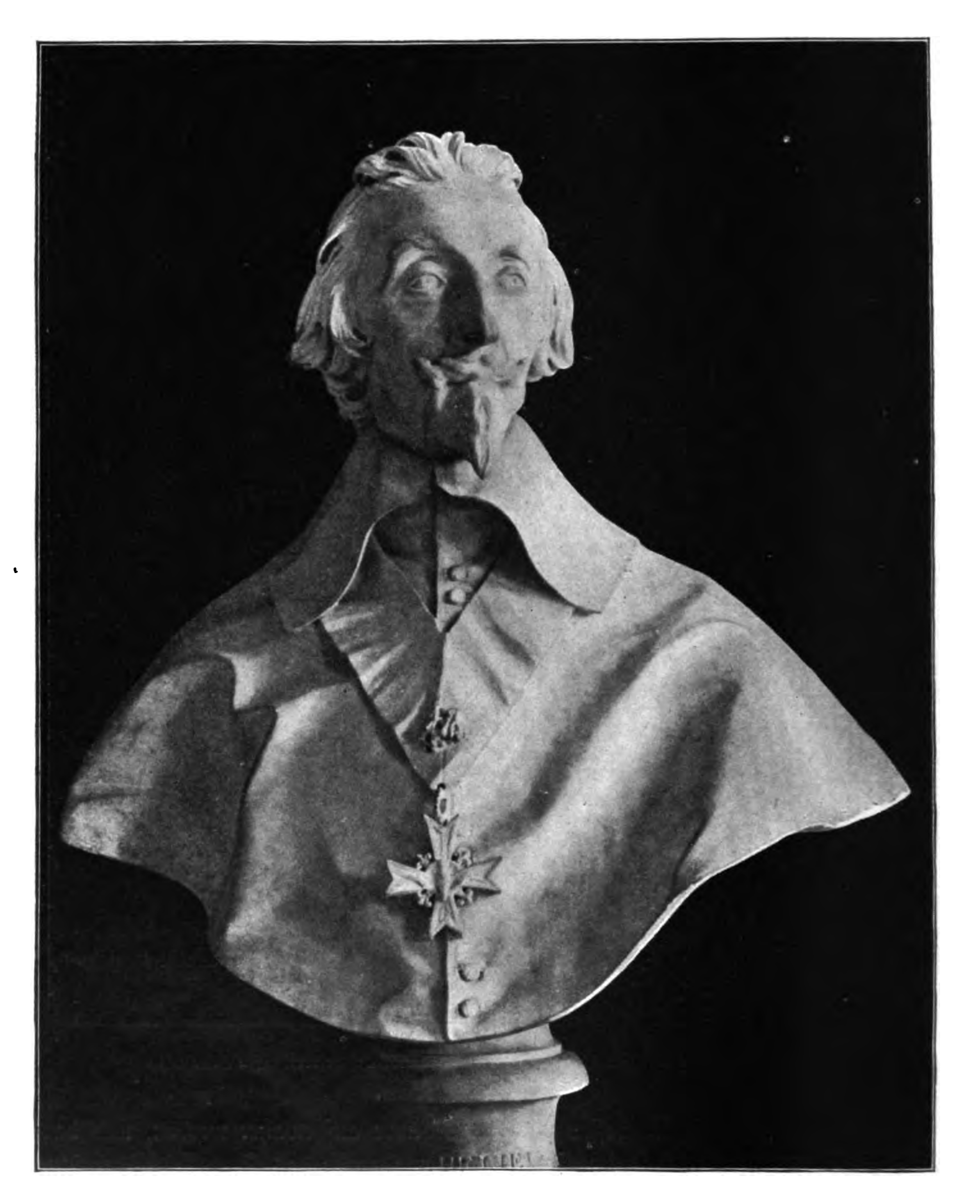


Abb. 292. Jean Warin: Richelieu.

Büsten der beiden Könige Ludwig XIII. und XIV. und Richelieus (Abb. 292) schuf und sich auch als Medailleur auszeichnete. Gerard van Obstal (1594—1668) hat namentlich reizende Kindergruppen für das Schloß Maisons geschaffen. Philipp Buyster (1595—1668), Gaspard (1624—1681) und

Balthasar de Marsy (1628—1674) arbeiteten besonders an dem Skulpturenschmuck für den Louvre und für Versailles.

Mit den Brüdern François (1604 bis 1669) und Michel Augier (1618—1686) beginnt die Anlehnung an die italienische Barockplastik, besonders an Bernini. Das Hauptwerk des ersteren ist das Grabmal des Heinrich von Montmorency im Lycée zu Moulins in der Auvergne, letzterer arbeitete Skulpturen für die Kirche Val de Grace und für die Porte St. Denis zu Paris, vier Bronzestatuetten, welche die Elemente darstellen, befinden sich im Grünen Gewölbe zu Dresden. Der bedeutendste Vertreter dieser Richtung wurde Pierre Puget (geb. 1622 zu Versailles, gest. 1694), den man mit dem Ehrentitel der französische Michelangelo schmückte. Er war zuerst Schiffsbaumeister und Holzschnitzer und hat sich in der ersteren Eigenschaft auch später noch bethätigt. Reste des figürlichen Schmuckes von durch ihn erbauten Kriegsschiffen befinden sich im Arsenal zu



Abb. 298. Pierre Puget: Der heil. Sebastian. Genua, S. Maria di Carignano. (Zu Seite 346.)

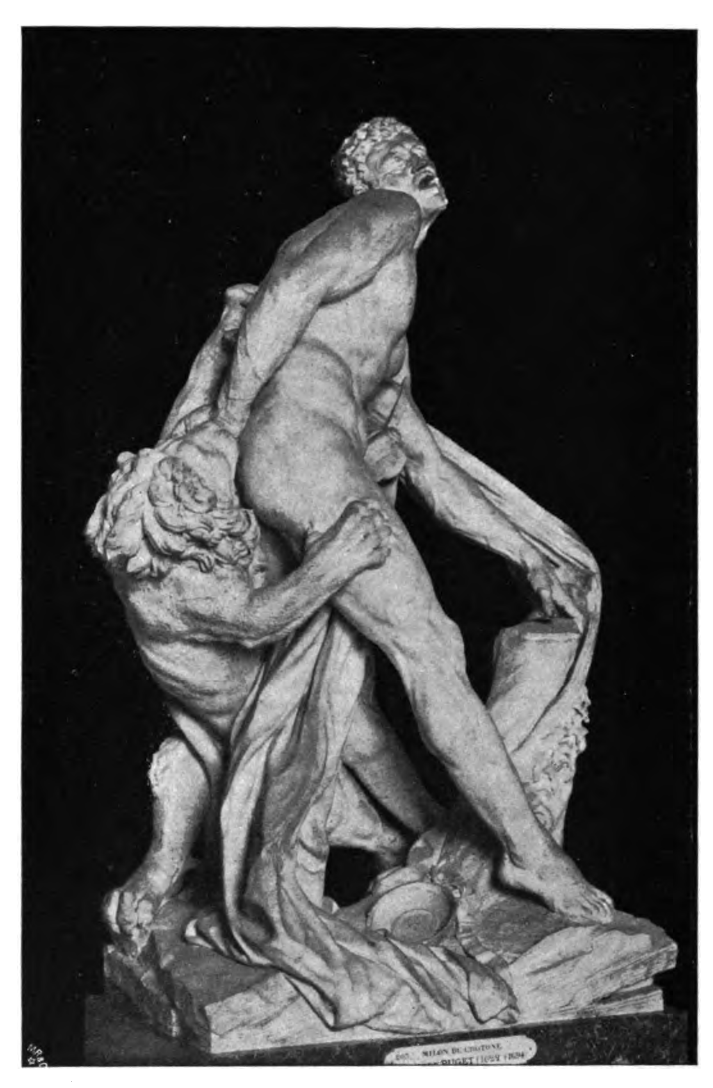


Abb. 294. Pierre Puget: Milon von Kroton. Paris, Louvre.

Toulon. In Rom wurde er Schüler von Pietro da Cortona und mit diesem Meister arbeitete er an den Decken des Palazzo Pitti zu Florenz. 1643 kehrte er nach Frankreich zurück, ging aber später auf Kosten der Königin Anna von Österreich wieder nach Italien, da er Architektur studieren und die antiken Monumente aufnehmen wollte. Erst nachdem er sich seit 1653 noch eine Zeit lang hauptsächlich als Maler bethätigt hatte, wurde er endgültig Bildhauer. Das erste plastische Werk, das ihn berühmt machte, waren zwei Karyatiden, welche mit äußerster Muskelanstrengung den Balkon am Hotel de Ville zu Toulon tragen. Als er nach der Normandie reiste, um einige plastische Arbeiten für den Marquis de Girardin auszuführen, kam er zum erstenmale nach Paris, wo es ihm niemals gelang, festen Fuß zu fassen, da Lebrun es aus Eifersucht nicht zuließ. Für S. Maria di Carignano zu Genua arbeitete er 1664 die Statue des Beato Alessandro Sauli, die von leidenschaftlicher Ekstase erfüllt ist, und den heiligen Sebastian (Abb. 293), der sich vor körperlichem Schmerz windet. 1682 schuf er im Auftrage Colberts für Paris sein Hauptwerk, die Kolossalgruppe des Milon von Kroton (Abb. 294), der von einem Löwen zerfleischt wird und sich nicht wehren kann, da seine Hand in einen Baumstamm eingeklemmt ist. Auch hier ist es auf die Darstellung körperlicher Qual und höchster An-

spannung der Muskeln abgesehen. — Wie Puget mußte auch Teudon (gest. 1680) unter der Eifersucht Lebruns leiden. Er lebte hauptsächlich in Italien, wo er sich ganz an die Schule Berninis anschloß. An dem Ignatiusaltar im Gesù zu Rom befindet sich von seiner Hand eine Gruppe, welche den, die Abgötterei stürzenden Glauben darstellt. Die entsprechende Gruppe auf der anderen Seite des Altars, die Religion stürzt die Ketzerei, so wie die nur noch in einer Nachbildung erhaltene, ursprünglich aus Silber gefertigte Hauptfigur des heiligen Ignatius arbeitete Pierre Legros (gest. 1719), der in denselben künstlerischen Gleisen wandelte. (Vergl. Abb. 20.)

Unter den Bildhauern, welche in Paris mit Lebrun Hand in Hand gingen, war einer der bedeutendsten François Girardon (gest. 1715). Seine 1699 für den Vendomeplatz zu Paris geschaffene Reiterstatue Ludwigs XIV. ist zerstört worden, erhalten aber ist das Grabmal Richelieus in der Sorbonne von 1694 (Abb. 294). Nicht mehr liegt die Gestalt des Toten ruhig auf dem Sarkophag, sondern der Kardinal ist sterbend dargestellt, wie die Religion ihn hält und die Wissenschaft ihn betrauert. Die allegorischen Figuren sind wie bei Bernini zu handelnden Personen geworden. Für den Garten von Versailles schuf er in Anlehnung an Giovanni da Bologna eine schöne Gruppe, die den Raub der Proserpina darstellt; ferner Apollo beim Baden von Nymphen bedient und Reliefs, von denen das schönste die badende Diana wiedergibt. Kleine Bronze-



Abb. 295. François Girardon: Grabmal Richelieus. Paris, Kirche der Sorbonne.

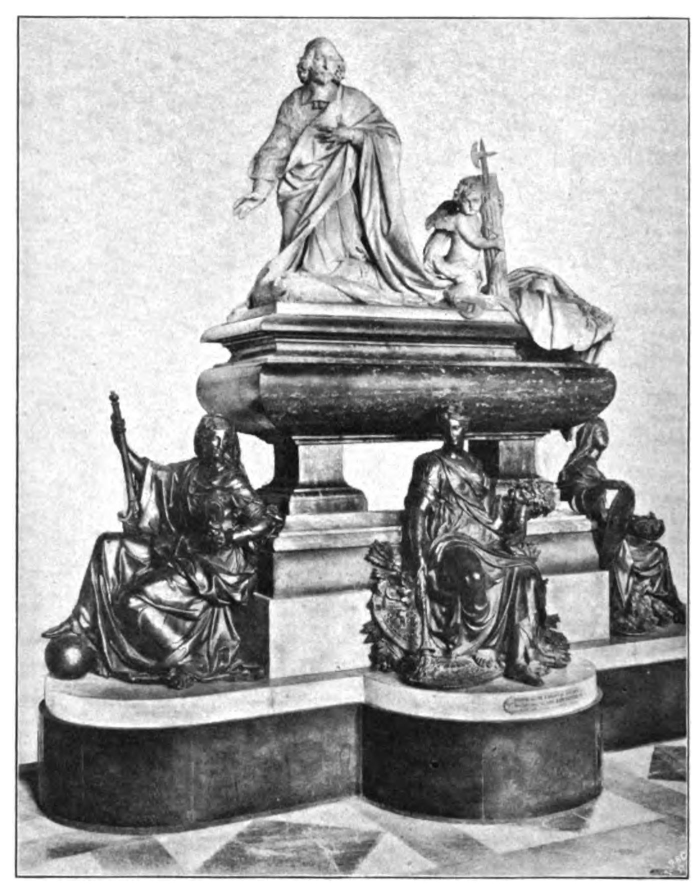


Abb. 296. Antoine Coyzevox: Grabmal Mazarins aus dem Collège des quatre nations, jetzt Paris, Louvre.

kopien nach seinen Hauptwerken befinden sich im Grünen Gewölbe zu Dresden. — Eine außerordentlich reiche Thätigkeit entfaltete Antoine Coyzevox aus Lyon (1640 bis 1720), der seit 1671 dauernd in Paris ansässig war. Er hatte eine leichte Hand, verstand die Linien weich zu führen, eine fleischige Wirkung im Nackten hervorzurufen, gut zu charakterisieren und den Eindruck lebendiger Bewegung in seine Figuren zu legen. Mit dekorativen Arbeiten wurde er an den Decken des Schlosses von Versailles beschäftigt. Unter seinen zahlreichen Grabmälern (Minister Colbert, St. Eustache; Lebrun, St. Nicolas du Chardonnet) ist das bedeutendste das des Kardinals Mazarin vom Jahre 1692 im Collège des quatre nations (Abb. 296); der knieenden Marmorstatue des Verstorbenen sind die Bronzegestalten der Klugheit, des Friedens und der Treue, sowie die Marmorfiguren der Religion und der Caritas zugesellt. Für das Hotel de Ville arbeitete Coyzevox 1689 die Bronzereiterstatue Ludwigs XIV. in der Tracht eines römischen Imperators. (Jetzt im Musée Carnavalet.) Als vortrefflicher Bildnisplastiker zeigte er sich in zahlreichen Büsten. Gottheiten und allegorische Gestalten schuf er zahlreich und mit liebenswürdiger Phantasie für die Schlösser von Versailles und Marly. — Unter den Schülern Coyzevox' zeichneten sich seine Neffen Nicolas Coustou (1658—1733) und Guillaume Coustou (1677—1746) aus, die bereits den Übergang zum Stil Ludwigs XV. bilden. Beide arbeiteten mit ihrem Lehrer zusammen an dem Skulpturenwerk in Notre Dame, welches das Gelübde Ludwigs XIII. darstellt. Der Ältere stattete die Schloßkapelle zu Versailles mit Skulpturen aus, von dem Jüngeren

rühren die prächtigen Rosse von Marly auf der Place de la Concorde und das Grabmal des Kardinal Dubois in St. Roch her.

Malerei. Die allgemeine Höhe, welche die französische Malerei im 17. Jahrhundert erreichte, war nicht viel größer als die der Skulptur. Aber es ragen aus der Menge der Maler einige wenige Persönlichkeiten heraus, welche in dem besonderen Fache der Landschaftsmalerei zu einer klassischen Höhe gelangten. Von der Neigung zu italisieren und zum Klassizismus, vom Eklektischen und Akademischen konnte sich die französische Malerei im allgemeinen nicht frei machen. Nur wenige Meister waren reine Naturalisten und unter diesen war so mancher, welcher die Natur mehr mit den Augen Caravaggios als mit den eigenen ansah.

Von großem Einfluß auf die französische Malerei des 17. Jahrhunderts war der seinerzeit hochgefeierte Simon Vouet (1590—1659), der jetzt mit Recht als mittelmäßiger Eklektiker angesehen wird. In Venedig studierte er seit 1612 besonders Paolo Veronese. In Rom aber wendete er sich im folgenden Jahre zuerst Caravaggio, dann Guido Reni zu. Sein Ruhm verbreitete sich sehr bald in Italien, so daß er 1620 von den Doria zur Ausmalung ihrer Paläste nach Genua berufen, 1624 in Rom zum Vorsitzenden der Accademia di S. Luca gewählt wurde. 1627 folgte er dem Rufe Ludwigs XIII. nach Paris, wo er Decken- und Wandgemälde für die Schlösser, Altartafeln für die Kirchen malte und Kartons für die königliche Teppichmanufaktur zeichnete. Die



Abb. 297. Pierre Mignard: Bildnis der Frau von Maintenon. Versailles. (Zu Seite 350.)

Aufträge strömten ihm in außerordentlicher Fülle zu und je länger er malte, desto oberflächlicher und seelenloser wurde er.

Unter den Schülern Vouets waren drei der bedeutendsten Maler, welche Frankreich im 17. Jahrhundert besaß; das half auch noch seinen Ruhm zu erhöhen. Pierre Mignard (1612—1695), zum Unterschied von seinem weniger begabten älteren Bruders Nicolas, Mignard le Romain genannt, reiste, nachdem er 1635 die Werkstatt Vouets verlassen, nach Rom, wo er 22 Jahre blieb. Er studierte dort besonders Raphael, Poussin und die Caracci, erst gegen Ende seines italienischen Aufenthaltes reiste er nach Oberitalien, um die venezianische Kunst an Ort und Stelle kennen zu lernen. Wenn Mignard auch immer äußerlich blieb, so hatte er doch einen weichen, malerischen Vortrag und wahres Farbenempfinden. Am besten ist er in seinen Bildnissen, in denen ihn die Aufgabe eine Persönlichkeit wiederzugeben zwang, tiefer in die Natur einzudringen (Abb. 297). In Rom porträtierte er die Päpste Urban VIII., Innocenz X. und Alexander VII., malte große Altarbilder im Stile der Caracci und liebenswürdige Madonnenbilder. Nachdem er 1657 nach Paris zurückberufen war, malte er zunächst Bildnisse des Hofes. Dann schmückte er im Auftrag der Königin-Mutter das Kuppelgewölbe der Kirche Val de Grace mit einer figurenreichen Darstellung des himmlischen Paradieses, der man eine gewisse malerische Größe nicht absprechen kann. Raphael, die Bolognesen und Tintoretto klingen darin nach. Bis in sein Greisenalter war er ein erbitterter Gegner der königlichen Akademie, nicht aus prinzipiellen, sondern aus persönlichen Gründen gegen deren Leiter Lebrun, dessen Nachfolger er bei dessen Tode wurde.

Der zweite Hauptschüler Vouets war Eustache Lesueur (1616—1655), der nicht in Italien gewesen ist, aber sich an den Stichen nach Werken Raphaels und an den Bildern Poussins schulte. Er war 1684 unter den Gründern der Akademie. Gegenüber dem hohlen Pathos vieler seiner Zeitgenossen zeichnete er sich durch Schlichtheit und Innigkeit der Empfindung aus, verbunden mit Anmut und Schönheitsgefühl. Aber er ist auch etwas schwächlich, nüchtern und eintönig. Er fing mit mythologischen Gemälden für das Hotel Lambert de Thorigny an, die sich jetzt im Louvre befinden. Sein Hauptwerk ist eine Folge von 22 Gemälden aus dem Leben des heiligen Bruno für den kleinen Kreuzgang der Chartreuse zu Paris, jetzt ebenfalls im Louvre (Abb. 298). Es sind abgerundete edle Kompositionen voll tiefer Empfindung in vielen Einzelheiten.

Der dritte Vouetschüler war der bedeutendste von allen, der einflußreichste Künstler Frankreichs, Charles Lebrun (1619—1690). Nachdem er die Schule Vouets durchgemacht hatte, ging er mit 23 Jahren nach Rom, wo er sich an Nicolas Poussin anschloß. Mit wahrem Feuereifer warf er sich auf das Studium der Antike, die er in ihren Statuen und kunstgewerblichen Überresten nachzeichnete. Nach vier Jahren kehrte er nach Paris zurück, und auf seine Anregung wurde dort die Akademie gegründet. Er war unter allen französischen Künstlern derjenige, dessen Beanlagung am meisten dem Geschmack Ludwigs XIV. entsprach, und so stieg er sehr bald zur maßgebenden Stellung empor und die Eigenart seiner Persönlichkeit wurde zum Stempel der ganzen offiziellen fran-

zösischen Kunst. Er führte nicht nur selber große Gemälde aus, sondern lieferte auch viele Entwürfe zu dekorativen Malereien in den königlichen Schlössern. Er stand an der Spitze der 1662 gegründeten Gobelinmanufaktur, führte ganze Gemälde als Vorlage für Teppichwirkerei aus, lieferte Zeichnungen für Möbel, die ebenfalls dort hergestellt wurden, entwarf Statuen, Bilderrahmen, kunstgewerbliche Gegenstände aller Art. Seine Schöpfer- und Schaffenskraft schien unbegrenzt zu sein. Der Einfluß, den er gewann, war so groß, weil seine Veranlagung nicht nur dem Geschmack des Königs entsprach, sondern die französische Eigenart überhaupt sehr umfassend zum Ausdruck brachte. Seine Begabung war hauptsächlich auf äußerliche Inszenierung gerichtet, auf Pracht und pathetischen Schwung, auf rauschende Lebendigkeit. Dazu kommt sein reiches archäologisches Wissen, mit dem er prunkte, sein Sinn für Allegorie. Hinreißendes Temperament ist in seiner Zeichnung, Wucht in der Massenwirkung, aber seine Farbe ist kalt, bunt und ohne innere Wärme. So haben auch seine Gestalten immer etwas Äußerliches und Leeres.

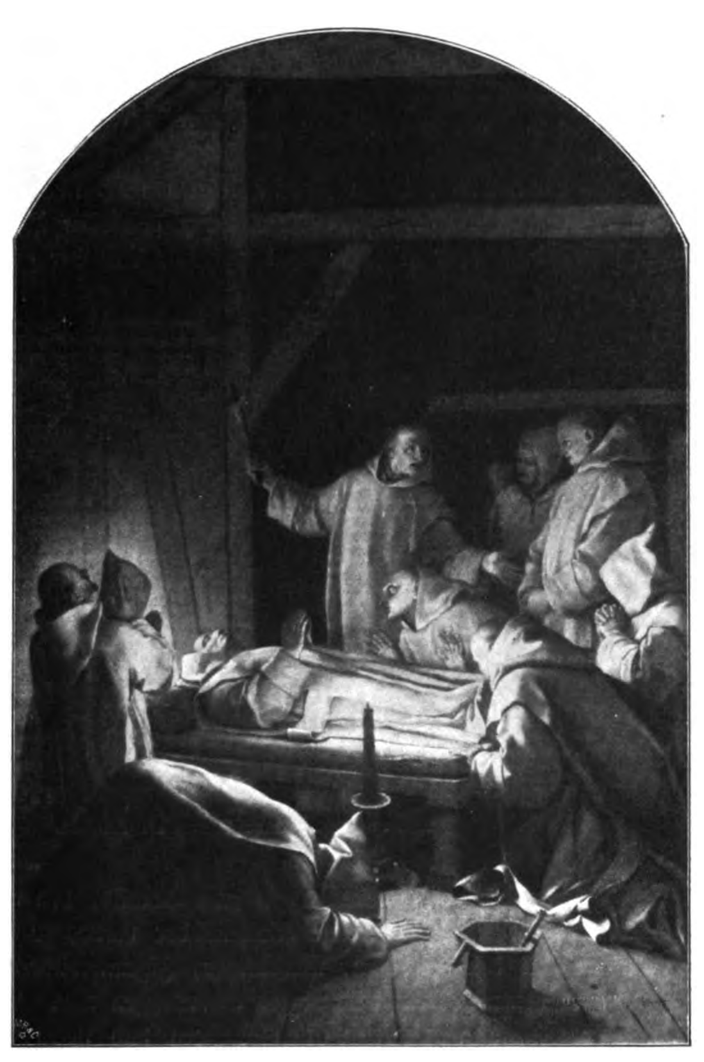


Abb. 298. Eustache Lesueur: Tod des heil. Bruno. Paris, Louvre. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 350.)

Zu seinen frühesten Bildern gehört der Cyklus mit den Thaten des Herkules im Hotel Lambert de Thorigny. Nach 1655 schuf er andere mythologische Bilder für das Schloß Vaux-

le-Vicomte. Von den Deckengemälden der nach seinem Entwurf dekorierten Apollogalerie des Louvre hat er nur wenige ausgeführt. Die umfangreichste Thätigkeit entfaltete er im Schloß zu Versailles, wo viele Säle von ihm und seinen Schülern geschmückt wurden. Er selber arbeitete an der Decke der Gesandtentreppe, in der großen Galerie und in den Sälen des Friedens und des Krieges. Die Deckenbilder der großen Galerie schildern historisch-allegorisch das Leben Ludwigs XIV. Von den als Vorlage für Teppichweberei geschaffenen Gemälden sind die berühmtesten die mit der Geschichte Alexanders des Großen im Louvre (Abb. 299). Für Kirchen hat er eine große Reihe von Altarbildern gemalt, in denen er, wie überhaupt in den Staffeleibildern, weniger glücklich war. Die religiösen Bilder sind zu äußerlich empfunden. Die meisten derartigen Gemälde befinden sich jetzt im Louvre. Gut war er als Porträtist, wovon die Berliner Galerie in seiner Familie des Kölner Bankiers Jabach das beste Beispiel besitzt.

Auch Valentin, dessen Familiennamen man nicht weiß, der etwa im Jahre 1634 infolge eines kalten Bades jung gestorben ist, ging nach Italien, er ließ sich dort aber nicht durch den hohen Stil der großen Meister beein-



Abb. 299. Ch. Lebrun: Schlacht am Granicus.

flussen, sondern nahm sich Caravaggio zum Vorbild, den er aufs engste nachahmte. Wenn er auch zahlreiche Kirchenbilder malte, so lag seine eigentliche Stärke doch in den Soldaten, Musikanten, Zigeunerbildern mit lebensgroßen Figuren, in denen er dem Caravaggio am nächsten kam. Wie jener wählte er kellerartige Beleuchtung mit scharfen Lichtern und tiefen schwarzen Schatten. So eng suchte er sich an jenen zu halten, daß das französische Element, welches seine Figuren haben, unwillkürlich hinein gekommen zu sein scheint.

Valentin, der trotz seiner Anlehnung an die italienische Kunst Naturalist ist, führt uns hinüber zu den Naturalisten, die mit eigenen Augen sahen, unter denen zuerst die drei Brüder Le Nain, Antoine (1588—1648), Louis (1593 bis 1648) und Matthieu (1607—1677) zu nennen sind. Eine sichere Scheidung der drei Brüder nach ihrer Thätigkeit ist nicht möglich, denn die alte Tradition, daß Antoine hauptsächlich Miniaturbildnisse, Louis Sittenbilder aus dem französischen Volksleben und Matthieu Bilder großen Stils gemalt habe, hat sich

als nicht stichhaltig erwiesen. Erhalten haben sich fast nur Bilder der mittleren Art. Die Volksszenen sind ruhig und einfach aufgefaßt. Die dramatische und überhaupt inhaltliche Belebung ist nur gering, ja die Zusammenstellung meist äußerlich. Aber die Gesichter sind individuell und ein gewisser poetischer Sinn für das Volksleben spricht aus den Bildern. Die malerische Auffassung hat einen entfernten Anklang an Caravaggio, der aber zufällig erscheint. Die Hauptbilder befinden sich im Louvre (Abb. 300) und in englischen Privatsammlungen.

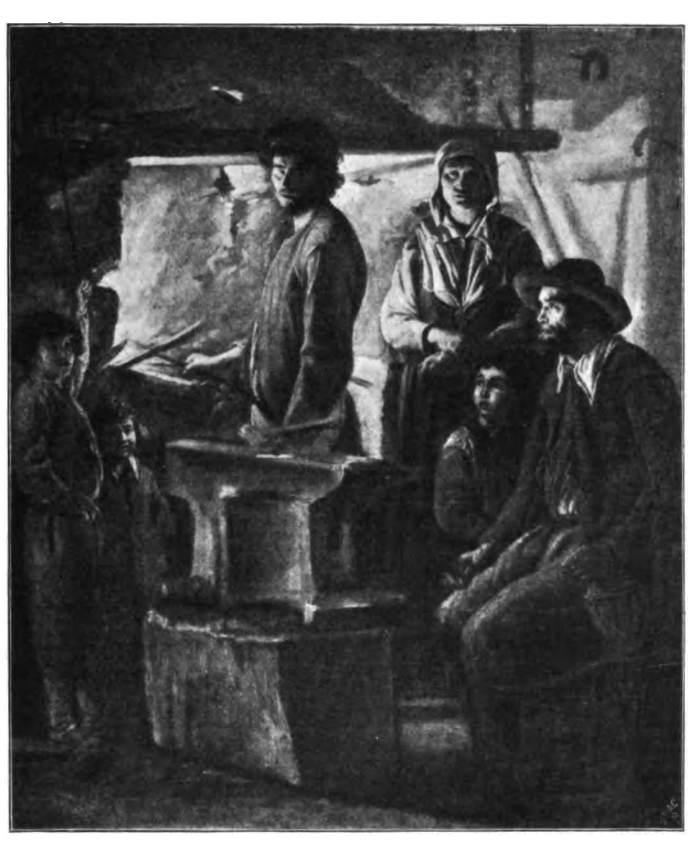


Abb. 300. Le Nain: Die Schmiede. Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

Eine ganz besondere Stellung nimmt Jacques Callot (1592 bis 1635) ein, der am besten hier genannt wird, da auch er zu den Naturalisten gehört, welche die Natur mit eigenen Augen ansahen. Er ist ein sehr selbständiger Künstler. Gemalt scheint er gar nicht zu haben, aber seine Radierungen und Handzeichnungen haben ihm Weltruf verschafft. Die zahlreichen unter seinem Namen gehenden Gemälde sind von anderen nach seinen Radierungen ausgeführt. Als Lothringer gehört er nur halb zur französischen Kunstgeschichte. Um so mehr muß das betont werden, als die Eigenart seiner Begabung sich aus seiner wohl nicht rein französischen Abstammung erklärt. Das Inhaltliche tritt bei ihm mehr in den Vordergrund als sonst bei einem Franzosen. Er begnügt sich nicht, das Volksleben einfach zu schildern, sondern er will seine Ansichten darüber ausdrücken und er hat einen stark satirischen Zug.

Schon als Knabe entfloh er mit Zigeunern nach Florenz, war dann Schüler der Kupferstecher Philipp Thomassius in Rom und Giulio Parigi in Florenz. Seine Capricci di varie figure (etwa 1617), Radierungen aus dem Florentiner Volksleben und der Stich la fiera dell'Impruneta, eine Darstellung des großen Florentiner Volksfestes, machten ihn zuerst bekannt.



Abb. 301. Jean Jacques Callot: Erschießung Verurteilter. Aus „Les misères et les malheurs de la guerre“.

Die schlichte Treue der Schilderung, die geistreiche Ausführung machten in Italien großes Aufsehen, und man vergab ihm darum die unmäßig langgestreckten Proportionen seiner Figuren. Nach seinem Geburtsort Nancy 1621 zurückgekehrt, verwertete er seine italienischen Studien zu Radierungen mit Komödienszenen, mit verschiedenen Krüppeln und mit Bettlern. Dann entwickelte er seinen Stil immer mehr zu nordischer Eigenart und schuf neben manchem Handwerksmäßigen geistreiche Darstellungen aus dem Volks- und Soldatenleben. Große Volksmengen versteht er als Masse und bis in jede Figur einzeln durchgebildet zur Anschauung zu bringen, die Handlung vorzüglich zu erzählen und dadurch eine moralische Lehre zu erteilen. Am berühmtesten sind die Blätterfolgen Les misères de la guerre (Abb. 301) geworden, in denen er ein erschreckendes Kulturbild aus dem Zeitalter des dreißigjährigen Krieges gegeben hat. Seine Handzeichnungen aus der italienischen Zeit befinden sich meistens in den Uffizien zu Florenz, die späteren werden hauptsächlich im Louvre und in der Albertina zu Wien aufbewahrt; sie sind zur Kenntnis des Meisters ebenso wichtig wie die Radierungen.

Über die Vertreter beider Richtungen der französischen Malerei ragt Nicolas Poussin (1594—1665) empor. Er ist ein guter Akademiker in demselben Sinne wie die Caracci. Er vermied die Nachahmung der italienischen Maler, sah vielmehr als die Grundlage seiner Kunst die Natur und die römische Antike an. In seinen Figurenbildern spielte die künstlerische Überlegung meistens eine größere Rolle als die Phantasie, daher sind sie temperamentlos und wirken oft kalt. Aber sie offenbaren doch immer Schönheitsgefühl und werden durch poetisches Empfinden verklärt. An der Antike hat er schöne Proportionen des menschlichen Körpers gelernt, er versteht gute Akte zu zeichnen oder die Figuren mit Gewändern in edlem Faltenwurf zu bekleiden. Stellungen und Bewegungen sind gewählt und würdevoll. In den Köpfen hat er wenig individualisiert, weil er nicht aus dem Idealstil herausfallen wollte, so daß die Wiederkehr desselben Kopftypus ermüdend wirkt. Die Architekturen und antiken Geräte auf seinen Bildern sind von wissenschaftlicher Korrektheit. Aber er prunkt nirgends mit seiner Kenntnis, sondern hat der Antike auch das Maßvolle und Einfache abgesehen. Alles einzelne wird, so sorgfältig es auch an und für sich durchgebildet ist, der Gesamtwirkung untergeordnet. Das gedankenhafte Schaffen wies ihn in erster Linie auf die Zeichnung, da das Malerische in Farbe und Ton mehr dem künstlerischem Empfinden angehört. Die Farbe erscheint in den Figurenbildern vielfach als spätere schmückende Zuthat und nicht als Grundlage

für das Gemälde. Am farbenprächtigsten ist er am Anfang, als er unter dem ersten Eindruck der italienischen, speziell der venezianischen Kunst stand, aber da ist er auch oft hart und bunt. In der mittleren Zeit seines Lebens dämpft er die Farben ab und bringt sie unter ein angenehmes Helldunkel.

Von bedeutend höherem künstlerischem Wert als seine Figurenbilder sind seine Landschaftsgemälde, weil er da immer wieder auf die Natur zurückgegriffen und sich fern von jeder Schablone gehalten hat. Auch da huldigt er einem Idealstil, aber er hat ihn ganz aus der Natur entwickelt. Bei der Figurenmalerei belastete ihn das große Vorbild der Antike, von dem er sich nicht loszusagen wagte; auch bei der Landschaftsmalerei ist ein Zusammenhang seiner Kunst mit Tizian und den anderen großen Venezianern, mit den Caracci, mit Paul Bril und Adam Elsheimer zu erkennen, der neben ihm schaffende Claude Lorrain ist ebenfalls nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben, aber alle diese Einwirkungen waren nicht maßgebend, sondern nur die Natur und sein eigenes künstlerisch-poetisches Empfinden. Er verstand es, der

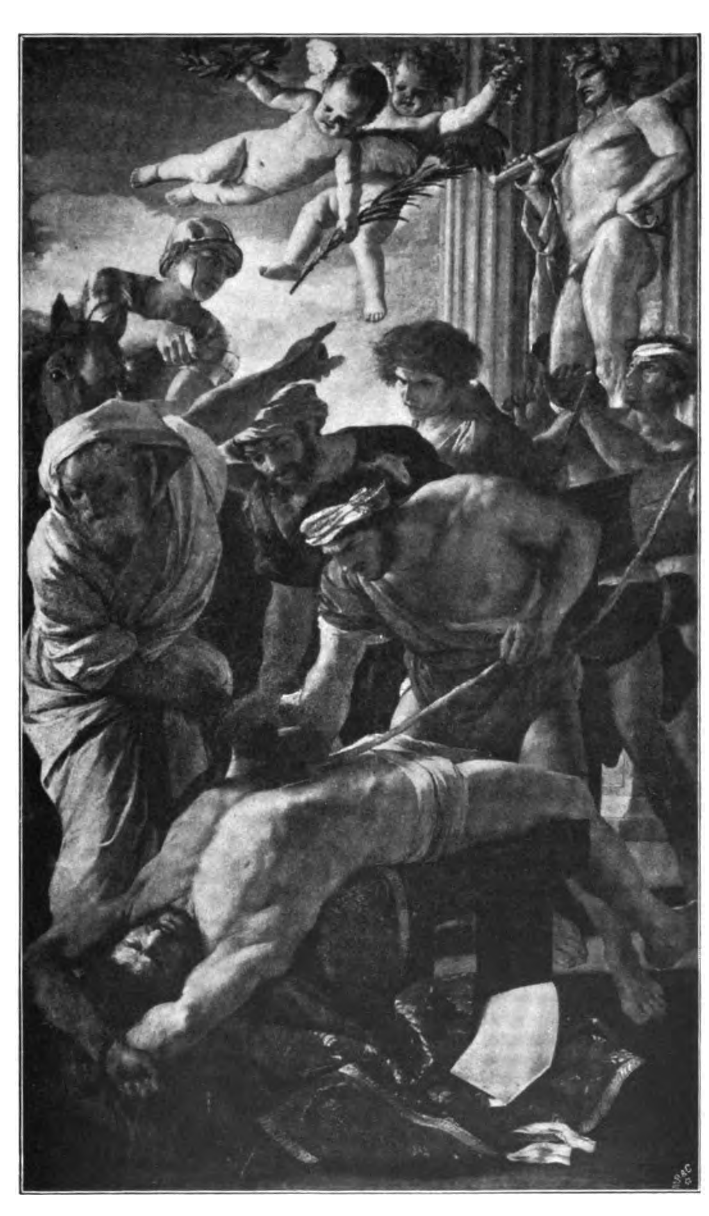


Abb. 302. Nicolas Poussin: Martyrium des heil. Erasmus. Vatikan.
(Zu Seite 357.)

italienischen Natur ihre plastisch bedeutenden Formen abzusehen und danach seiner Landschaft einen heroischen Charakter zu verleihen, mit dem sie als Schauplatz für eine idealere Vorzeit passend erscheint. Die Bergzüge verlaufen in bedeutenden Linien, gewaltige Bäume steigen in großartigen Silhouetten auf, weite Ebenen dehnen sich aus oder der Boden verläuft in langgestreckten Wellen. Seen oder Flüsse geben ruhige, glänzende Flächen ab. Er versteht es vorzüglich, mit dem großartigen Linienzuge zuweilen idyllisches Empfinden zu verbinden und den Landschaften den Charakter des „Arkadischen" zu verleihen. In den Landschaften ist auch die Farbe von vornherein mit empfunden und sie verbindet sich mit der Zeichnung zu einem künstlerisch-organischen Ganzen. Die Wirkungen der Luftperspektive sind malerisch verwertet. Warmes Licht ist oft über die Landschaft ausgegossen. Die Vegetation und alle übrigen Einzelheiten sind individuell dargestellt. Die Rolle, welche die Figuren in seinen Landschaften spielen, ist sehr verschieden groß. Oft sind sie nur Staffage, sie bilden aber auch einen gleichwertigen Teil der Gemälde oder überwiegen, so daß die Landschaft nur als Hintergrund erscheint. Die Naturmotive hat er meistens der römischen Campagna entlehnt, deren schweigende Größe er sehr geliebt haben muß.

In seinen figürlichen Darstellungen bevorzugte er das klassische Altertum, indem er seine Stoffe aus der Mythologie, aus der Heroensage oder aus der griechischen und römischen Geschichte nahm, auch die Erzählungen des Alten und Neuen Testaments hat er in seinem idealen Stil vorgetragen und mehr das



Abb. 303. Nicolas Poussin: Et ego in Arcadia. Paris, Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 358.)



Abb. 304. Philippe de Champaigne: Ludwig XIII. durch die Siegesgöttin gekrönt. Paris, Louvre. (Zu Seite 358.)

Antiquarisch-Historische als das Religiöse betont. Zuweilen hat er Darstellungen aus der Heiligenlegende, Allegorien und Illustrationen zu italienischen Dichtern, nur ganz vereinzelt Bildnisse gemalt. Seine eigentlichen Landschaftsbilder hat er durch die Staffage mit Vorliebe in das Altertum zurückdatiert.

Nicolas Poussin stammte aus der Normandie. In Paris waren seine ersten Lehrer zwei unbedeutende Künstler, der Porträtist Ferdinand Elle und der Maler und Radierer George Lallemand. Viel bedeutender aber wirkten auf ihn Stiche nach den Werken Raphaels und Giulios Romano ein. Der italienische Dichter Giambattista Marini, der hochgefeiert lange in Paris gelebt hatte, ließ ihn 1624 nach Rom kommen. Poussin stand dort unter den Bewunderern, die sich um das vor einiger Zeit aufgefundene antike Gemälde, die sog. „Aldobrandinische Hochzeit" drängten. Dieses und ähnliche Werke begeisterten ihn für den Gedanken in antikem Sinne zu malen. Deshalb warf er sich mit Eifer auf das Studium der antiken Reste in Architektur und Plastik. In der Werkstatt Domenichinos, den er hoch verehrte, arbeitete er nach dem lebenden Modell, studierte Anatomie und Perspektive und zog mit seiner Studienmappe in die landschaftliche Umgebung Roms. 1629 heiratete er die Tochter eines in Rom ansässigen Franzosen, Anna Marie Dughet.

In weiteren Kreisen bekannt wurde er zuerst durch „Die Zerstörung von Jerusalem" (Wien). Um 1630 schuf er „Die Pest unter den Philistern" (Louvre), etwas später „Das Martyrium des heil. Erasmus" (Vatikan, Abb. 302). 1641 siedelte er auf Verlangen Ludwigs XIII. nach Paris über, wo er mit hohen Ehren empfangen wurde. Im Auftrage des Königs malte er eine große, aber ziemlich leere Einsetzung des Abendmahls (St. Germain en Laye) und zeichnete Entwürfe für Teppichweberei und zur Ausmalung der großen Galerie, welche den Louvre mit den Tuilerien verband. Aber bereits nach $1^1/_2$ Jahren kehrte er nach Rom, seiner künstlerischen Heimat, zurück, wo er den Rest seines Lebens zubrachte. Dort malte er in einer Bilderfolge mit den sieben Sakramenten das Abendmahl als Szene in einem antiken Triclinium

und die Beteiligten nach antiker Sitte in liegender Stellung (Bridgewatergalerie, London). Von den Figurenbildern im Louvre sind besonders zu nennen verschiedene bacchische Szenen, Mars und Venus, das berühmte Bild Et ego in Arcadia, Hirten, welche diese Inschrift auf einem antiken Grabe lesen (Abb. 303), die beiden Darstellungen der Findung Mosis, das Urteil Salomonis, die Ehebrecherin vor Christus, die Himmelfahrt der Maria. Von den Landschaften ist die im Louvre befindliche, mit Diogenes, der seinen Becher wegwirft, als er einen Bauern aus der hohlen Hand trinken sieht, von 1648. Aus dem folgenden Jahre stammt die Landschaft mit Polyphem in Petersburg, von 1659 die Landschaft mit Orpheus und Eurydike im Louvre, von 1660—1664 die vier Jahreszeiten ebenda, die letzteren schon mit deutlichen Spuren von der Abnahme der künstlerischen Kraft bei dem fast siebzigjährigen Meister. Unter den übrigen Landschaften ist besonders ausgezeichnet die mit dem Evangelisten Matthäus im Berliner Museum; andere Landschaften befinden sich in Madrid, Petersburg, in der Galerie Doria zu Rom, in der Londoner Nationalgalerie und in englischen Privatsammlungen.

Daß die hauptsächlichste Bedeutung Poussins auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei lag, erkannten schon die Zeitgenossen. So hat sich denn auch nur hierin ein begabter Schüler, sein Schwager Gaspard Dughet, wegen seiner engen Beziehungen zu dem Lehrer oft Gaspard Poussin genannt (1613—1675), an ihn angeschlossen. Er entnahm die Motive für seine Bilder dem Sabiner- und Albanergebirge, sowie der römischen Campagna und verstand es, sie effektvoll zusammenzusetzen, so daß eine dekorativ-monumentale Wirkung herauskam. Besonders gut verstand er es, die atmosphärischen Erscheinungen zu charakterisieren, Sturm und Regen hat er wuchtig dargestellt. Er liebte es, schnell zu arbeiten, daher ist namentlich die Behandlung des Baumschlages oft konventionell. Seine Landschaften sind nicht rein heroisch und klassisch wie diejenigen seines Lehrers, sondern haben oft ein romantisches Element.

Gaspard Dughet war in Rom von französischen Eltern geboren und brachte dort sein Leben zu. Für römische Paläste und Kirchen hat er mehrere Freskencyklen (Palazzo Colonna, S. Martino ai Monti) oder Bilderfolgen in Temperafarben auf Leinwand (Palazzo Colonna und Doria) oder in Öl (Palazzo Doria) geschaffen. Einzelbilder Dughets befinden sich in vielen Galerien Europas. Auch als Radierer ist er thätig gewesen, wie acht stilvolle Blätter bezeugen.

Unter den Figurenmalern schloß sich am engsten Jacques Stella (1595 bis 1657) an Nicolas Poussin an, während Sebastien Bourdon (1616 bis 1671) auch noch viele andere Meister auf sich wirken ließ.

Mitschüler Poussins bei Lallemand war Philippe de Champaigne aus Brüssel (1602—1674), der wie jener mit dekorativen Arbeiten im Palais Luxembourg anfing, sich dann aber ganz anders entwickelte. Er wurde zum Kirchenmaler strengen Stils im Sinne der Jansenisten. Seine religiösen Bilder, die sich hauptsächlich in Frankreich und Brüssel befinden, sind kalt und nüchtern, tüchtig dagegen, kräftig, naturwahr, einfach und vornehm war er im Bildnis (Abb. 304), und auch als Landschafter hat er sich gut bewährt. — Ebenfalls Schüler Lallemands war Laurent de la Hire (1606—1656), der in seinen Figurenbildern konventionell und süßlich und in seinen Landschaften ein geschickter Nachahmer Poussins und Claudes war. —

Zwischen dieser älteren und einer jüngeren Generation von Malern steht Jacques Courtois, le Bourguignon oder italisiert Jacopo Cortese, il Borgognone (1621—1676), der in Italien lebte, und, angeregt durch Raphaels Konstantinsschlacht, durch die Bilder von Michelangelo Cerquozzi und nament-



Abb. 305. Hyacinthe Rigaud: Ludwig XIV. Paris, Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 360.)

lich durch Salvator Rosa hauptsächlich Schlachtenbilder malte. Den jüngeren Malern dienten die bedeutenderen der vorher genannten Meister zum Vorbild; so schulte sich Noël Coypel (1628—1707), der im Pariser Kunstleben eine maßgebende Stellung einnahm, an Nicolas Poussin und Le Sueur. In seinen Ämtern folgte ihm sein Sohn Antoine Coypel (1661—1722). Schüler Lebruns waren François Verdier (1650—1730), Charles de la Fosse (1636—1716), Jean Jouvenet (1644—1717), der dritte in der Reihe gleichnamiger Künstler, Bon (1649—1717) und sein Bruder Louis Boulogne le jeune (1654—1733), alle tüchtige Akademiker aber ohne Originalität. Größere Aufmerksamkeit verdienen die Bildnismaler, die sich immer auf achtunggebietender Höhe bewegten, Claude de Fêvre (1633—1675) und sein Schüler François de Troy (1645—1730), sowie Nicolas de Largillière (1656 bis 1746). Der jüngste und bedeutendste unter den Bildnismalern war Hyacinthe Rigaud (1659—1743), dem die Fürsten und hohen Würdenträger ganz Europas saßen. Er verstand es vorzüglich, dem pomphaften Wesen der Zeit Ausdruck zu geben und doch charaktervoll und malerisch zu bleiben, so daß viele von seinen Bildnissen unvergänglichen Wert haben (Abb. 305).

Neben Poussin ist die bedeutendste Erscheinung in der Geschichte der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts Claude Gellée genannt Lorrain, der wie jener eine hervorragende Begabung für Landschaftsmalerei hatte, und ihr, anders als Poussin, ausschließlich gefolgt ist. In Claude Lorrain hat die künstlerische Darstellung der italienischen Landschaft eine Höhe erreicht, wie sie in ihrer Eigenart nicht wieder übertroffen worden ist. Er gibt in seinen Gemälden das Ideal Italiens, wie es in der Seele des aus dem Norden kommenden Italienfahrers lebt. Ein Himmel, der fast niemals von schweren Wolken mit Regen, Gewitter und Sturm getrübt ist, sondern in fast unveränderlicher Heiterkeit strahlt, breitet sich über seinen Landschaften aus. Auch in allem übrigen offenbaren sich seine Landschaften als Gefilde, auf denen Selige, über die gewöhnlichen Sorgen des Daseins erhobene Menschen wandeln. Ein ruhig heiteres Schönheitsgefühl spricht sich schon in der Komposition der Landschaften aus. Sanfte Bergzüge mit schön geschwungenen Linien umkränzen weite, zuweilen anmutig gewellte Ebenen. Immer ist Wasser reichlich vertreten, in sanften Bächen, ruhig dahinziehenden Strömen, in der glänzenden Fläche großer Seen. In vielen Bildern ist auch das Meer als Hauptmotiv dargestellt. Mächtige, schön umrissene und gegliederte Bäume und Baumgruppen steigen auf, über die Wasserläufe schwingen sich vornehm gezeichnete Brücken. Meistens befinden sich in seinen Landschaften antike Ruinen nach den Motiven der Tempelreste vom Forum Romanum oder des Rundtempels in Tivoli. Aber auch andere antike Gebäude, z. B. das Colosseum klingen nach. Die Landschaft weist immer die Zeichen hoher und alter Kultur auf. Seine Marinen stellen niemals das Meer allein dar, sondern sind immer Küstenbilder und zwar meistens Hafenansichten. Auch hier erheben sich fast immer die Reste antiker Bauten. In seiner Komposition liebt er es, zu beiden Seiten des Vordergrundes Kulissen anzubringen oder wenigstens an der einen Seite, meistens links, eine mächtige aus Architektur und Bäumen be-

stehende Kulisse aufzubauen und in der Mitte einen weiten Fernblick zu geben. Das Herrschende in seinen Landschaften ist aber das Licht, in dessen Darstellung er zu den größten Meistern aller Zeiten gehört. Oft ist der Himmel ganz blau und ein strahlendes Sonnenlicht gießt sich über die Landschaft. Häufiger ist er



Abb. 308. Claude Gellée gen. Lorrain: Die Landschaft mit der Mühle. Nachmittagsstimmung. Rom, Galerie Doria. (Zu Seite 362.)

von einem zarten weißen Dunstschleier umzogen und die Luft ist mit dünnen Wasserdünsten erfüllt gedacht. Dann sind die scharfen Gegensätze von Licht und Schatten aufgehoben, und das Licht umfließt weich und heiter alle Gegenstände. Wir glauben es über den Wipfeln der Bäume, über den Wasserflächen, über den anmutigen Gefilden leise spielen zu sehen. Eine lautlose Stille herrscht

in der Natur, welche höchstens durch das leise Plätschern des fließenden Wassers unterbrochen wird. Immer hatte Claude bei seinen Gemälden eine bestimmte Tageszeit im Auge, wir können nicht nur Morgen, Mittag und Abend unterscheiden, sondern in der Regel die Zahl der Stunden nach oder vor Auf- und Untergang der Sonne, vor oder nach Mittag angeben. Das kühle klare Licht des Morgens, die zunehmende Helligkeit des vorrückenden Tages, die blendende, in der Ferne alle scharfen Konturen aufzehrende Helligkeit des Mittags, die immer länger und tiefer werdenden Schatten des Nachmittags bei weichem, warmem Licht, die Glut des Sonnenuntergangs hat er gleich meisterhaft zu schildern verstanden. Öfters hat er den Sonnenball selber in der Nähe des Horizontes dargestellt und zwar meist bei Seebildern, aber dieses Wagnis ist ihm ebensowenig wie allen anderen, die es versucht haben, gelungen. Die Staffage seiner Bilder stellt der Stimmung der Landschaft entsprechend fast immer heitere oder festliche Vorgänge dar, die dem Alten und Neuen Testament, der griechischen Mythologie, der Sage und Geschichte entlehnt sind oder das Leben harmloser, glücklicher Hirten schildern. Die allgemeinen Umrißlinien der Figuren und Figurengruppen sind immer mit den Linien der Landschaft zusammen empfunden; sie sind in ihren allgemeinen Zügen von Claude selbst entworfen, wenn auch von anderer Hand ausgeführt worden.

Claude wurde im Jahre 1600 auf deutschem Gebiet zu Chamagne an der Mosel geboren. Er ist aber doch von französischer Nationalität. Er kam schon jung als Pastetenbäcker nach Rom, trat dort, da er keine Arbeit fand, als Diener bei dem Maler Agostino Tassi ein, der sein Talent als Maler entdeckte und ihn ausbildete. Um 1625 hatte er ausgelernt, ging nach München und in die Heimat, kehrte aber schon 1627 nach Rom zurück, das jetzt sein ständiger Aufenthalt bis zu seinem am 21. November 1682 erfolgten Tode wurde. Tassi hatte sich an den Caracci und an Paul Bril geschult, aber deren Kunst sehr äußerlich dekorativ aufgefaßt, was er wohl anfangs auch auf Claude übertrug. Durch Sandrart wurde dann Claude auf die Natur hingewiesen und mit ihm studierte er in der Umgegend von Rom. Von Einfluß auf ihn waren außer den Caracci und den Bril Nicolas und Gaspard Poussin, sowie Adam Elsheimer. Aber aus allen diesen Anregungen entwickelte er seine durchaus selbständige Eigenart. Nachdem er seine Meisterschaft erworben, hat er nur noch eine geringere Entwickelung durchgemacht. In der Erfindung und Komposition bleibt er sich während seiner langen Schaffensperiode ziemlich gleich, aber im Ton lassen sich doch mehrere allmähliche Änderungen feststellen. Bis in die Mitte der vierziger Jahre ist der Ton weich und bräunlich. Zu dieser Zeit erreicht er einen herrlichen Goldton, der dann in den fünfziger Jahren in einen kühlen Silberton übergeht. In den siebziger Jahren machen sich die ersten Spuren des Alters bemerkbar, indem die Farbe trüber und schwerer, unbestimmter und verblasener wird. Von den eindringlichen Naturstudien Claudes legen über 500 Handzeichnungen, von denen mehr als die Hälfte im Britischen Museum aufbewahrt wird, Zeugnis ab. Es sind teils flüchtige Federzeichnungen, teils sind sie mehr oder weniger ausgeführt. Dann existiert zu Chatsworth im Besitz des Herzogs von Devonshire das sogenannte Liber veritatis, ein Buch mit Skizzen, welche Claude nach seinen Gemälden, gewissermaßen als Verzeichnis seiner Werke gemacht hat, ohne daß die Sammlung vollständig wäre. Als Radierer steht Claude nur selten auf der Höhe seiner Gemälde. Da es nicht möglich ist, alle Bilder Claudes hier aufzuzählen, nennen wir nur die Hauptsammlungen, in denen sie sich befinden. Im Louvre ist er am reichsten mit sechzehn Bildern vertreten. In der Londoner Nationalgalerie sind elf Bilder, in ganz England befindet sich mehr als die Hälfte seiner Bilder, am reichsten und besten zeigt ihn die Bridgewatergalerie. Zehn herrliche Landschaften werden im Prado aufbewahrt, zwölf Bilder besitzt die Galerie der Ermitage in Petersburg. In Rom befindet sich noch eine Anzahl von Bildern in den Palästen der Großen (Abb. 306), in Deutschland ist der Meister namentlich in Berlin, Dresden und München vertreten.

Entsprechend der internationalen Stellung Claudes ist auch seine Nachfolge international gewesen. Besonders zu nennen sind der Niederländer H. Swanefelt, der Italiener Giovanni Domenico und die Franzosen P. Patel, Vater und Sohn.

Dekoration und Kunstgewerbe. Bei den französischen Bauten spielt die Dekoration eine fast ebensogroße Rolle wie die Architektur. Plastik, Malerei und dekorativ verwertete Architekturteile wirken dabei zusammen. Im Äußeren sind die Bauten nur spärlich dekoriert und erscheinen zuweilen fast nüchtern, die ganze Pracht entfaltet sich im Innern, wo sich lange Reihen von pomp-



Abb. 307. Palais von Fontainebleau. Salon der Madame de Maintenon. (Zu Seite 364.)

haften Sälen aufthun. In kleineren Räumen werden die Wände einfach in Felder geteilt, in größeren gliedert man sie durch Marmorpilaster mit Bronzekapitellen. Vor den Wänden stehen Reihen von Statuen. An den oberen Wandteilen und an der Decke treten kräftige, teilweise frei gearbeitete Hochreliefs vor. Die Wand- und Deckenfelder werden mit monumental-dekorativen Gemälden gefüllt. Der Eindruck vornehmer, üppiger Pracht wird hervorgerufen, aber nicht der wohnlicher Behaglichkeit.

Man begann möglichst einfach, indem man sich an die römische Hochrenaissancedekoration anlehnte. Vielfach klingen die vatikanischen Loggien nach. (Appartements du Pape zu Fontainebleau, Salon im Hotel de Sully zu Paris.) Der Hauptmeister in diesem frühesten Geschmack war Jean Cotelle (1610—1676). Sehr bald aber brach der italienische Barockstil herein. Zunächst mit Deckenmalereien, welche in der Art Pozzos eine fingierte Fortsetzung der Architektur geben (Bibliothèque nationale). Durch Charles Lebrun und Jean Lepautre wurde dann in der ersten Regierungszeit Ludwigs XIV. die eigentlich nationale

Dekorationsweise ausgebildet, welche den Pomp immer mehr steigerte, und Wohnungen mehr für Halbgötter als für gewöhnliche Menschen schuf. Es war der richtige künstlerische Ausdruck für das gespreizte posierende Wesen jener Generation mit ihrem Sonnenkönig an der Spitze. In ihrer schweren Wucht und in einer gewissen Vornehmheit macht diese Dekoration aber immerhin einen bedeutenden Eindruck. Außer den beiden Genannten waren die Hauptmeister George Charmeton (1619—1674), Antoine Lepautre, Jean Berain der Ältere (1638—1711). Der Letztgenannte bildet schon den Übergang zum Rokokostil, indem er den Akanthus lockerer und leichter behandelt und überhaupt graziöser und zierlicher ist. Diese Richtung führte Daniel Marot (1650 bis gegen 1712) weiter.

Einer der größten Vorzüge der französischen Kunst im 17. Jahrhundert ist ihre geschlossene Einheitlichkeit. Auch das Kunstgewerbe paßt sich in den Rahmen der hohen Kunst ein. Es wurde wie alles übrige von oben herab dirigiert. Im Jahre 1662 wurden sämtliche staatliche Kunstgewerbeanstalten im Louvre vereinigt; dort arbeiteten die Teppichweber, Sticker, Goldschmiede, Elfenbeinarbeiter, Steinschneider, Graveure, Gießer; 800 Arbeiter wurden beschäftigt. 1663 wurde an die Spitze dieser Anstalt Charles Lebrun berufen, der allen Erzeugnissen den Stempel seines Geistes aufdrückte. 1664 wurde noch eine zweite Gobelinmanufaktur in Beauvais gegründet, welche einen halbamtlichen Charakter hatte. Die Gobelinweberei nahm einen außerordentlichen Aufschwung, ganz Europa wurde von Paris aus mit Teppichen versorgt. Zur Nacherfindung des wahren chinesischen Porzellans kam es damals noch nicht. Die 1595 durch den Töpfer Morin erfundene Porzelaine tendre war doch nur ein opakes Glas. Von großer Bedeutung war die Erfindung einer besonderen Möbelart (Abb. 307) durch André Charles Boulle (1642—1732), dem sein Sohn Jean Philippe Boulle folgte. Fast alle Linien an den Möbeln bewegen sich in graziösen Schwingungen, die Möbel sind mit Bronze montiert und mit Marqueteriearbeiten geschmückt und wurden in ganz Europa nachgeahmt.

Für die Unzahl von Metallstatuen, mit welchen die Bauten und Gärten damals geschmückt wurden, waren zwei Gießereien thätig, deren bedeutendere durch Johann Balthasar Keller (1638—1702) geleitet wurde. Viele Statuen wurden in Blei gegossen, das weniger kostspielig und leichter zu bearbeiten war als Bronze. Das Hauptwerk in diesem Material ist die Fontaine de la Pyramide zu Versailles. Holz wurde zu den geschnitzten Boiserien verwertet, für die plastischen Teile der Decken wurde fast ausschließlich Stuck verwendet. Außerordentlich groß war die Zahl der Goldschmiedearbeiten, welche die beiden Claude Ballin, de Launey und Pierre Germain für den König anfertigten. Sie wurden jedoch in den Kriegsjahren 1689 und 1709 wieder eingeschmolzen. In hoher Blüte stand auch die Kunst der Medaillen- und Stempelschneider, unter denen Bernard, Jean le Blanc, Jean Duvivier, Mauger, Roussel zu nennen sind. Fleißig wurde auch die Emailmalerei betrieben. Sehr berühmt in dieser Technik und zwar als Porträtmaler war Jean Petitot aus Genf (1607—1691).

b) Zeitalter Ludwigs XV.

Der Hof Ludwigs XIV. war in der letzten Zeit greisenhaft geworden. In der Frömmelei ging man so weit, sogar die öffentlichen Schauspiele zu ver-

bieten. Darauf folgte unter der Regentschaft des Herzogs von Orleans (1715—1723) wilde Ausgelassenheit. Man durchschwärmte im Palais Royal die Nächte. Die Finanzen hatte Ludwig XIV. in zerrüttetem Zustande hinterlassen. Der Schotte Law gewann den leichtsinnigen Herzog zu gewagten Spekulationen. Es wurde zur Erschließung nordamerikanischer Ländereien die Mississippi Handelsgesellschaft gegründet, die aber bereits im Jahre 1720 verkrachte und den Staatsbankerott herbeiführte. Ludwig XV. vermochte, als er die Regierung angetreten hatte, dem Hof auch keinen moralischen Halt zu geben, da seine Erziehung durch die Huldigungen, die man ihm wie einem Halbgott von Kind auf dargebracht hatte, ihn verdorben hatten. Unter ihm konzentrierte sich die Kunst noch mehr auf Paris als unter Ludwig XIV., da der Landadel jetzt gänzlich verarmt und nur noch der Hofadel im stande war, Geld für die Kunst aufzuwenden. In der Epoche Ludwigs XV. blieb Frankreich noch der tonangebende Staat Europas. Sie war nicht wie die seines Vorgängers von vielen Kriegen durchtobt, sondern vorwiegend friedlich.



Abb. 308. Guillaume Coustou: Königin Leszczinska als Juno. Louvre. (Zu Seite 370.)

Das Rokoko ist ein Herabstimmen des Barock von seiner kalten und unbehaglichen Pracht auf ein mehr menschliches Maß. In den Dekorationsmotiven herrscht nicht mehr das Architektonische und das Figürlich-Plastische

vor, sondern ein leichtes Rahmenwerk und im einzelnen, geboren aus demselben Geiste wie die Naturschwärmerei Rousseaus und die Schäferpoesie, die Natur mit Blumen und das niedere Genre mit den Gerätschaften des Ackerbaues, der Jagd und der Gärtnerei. Das Naturgefühl ist aber nicht unmittelbar, sondern immer künstlich parfümiert und salonfähig zurechtgestutzt. Da das Dekorative im Rokoko die Hauptrolle spielt, mußte es zuerst genannt werden. Das Architektonische macht sich hauptsächlich im Außenbau geltend, und da bleibt man im wesentlichen bei den Formen des Barock, nur daß der Ausdruck an Wucht und Relief gemildert wird, oft so sehr, daß eine nüchterne Erscheinung herauskommt. Die Einzeldekoration tritt bescheiden auf und verwendet, oft tektonisch ganz widersinnig, dieselben Formen wie im Innern. Einen Hauptwert hat das Rokoko dadurch, daß es eine spezifische Innendekoration erfunden hat, wie die Antike und nicht, wie die Renaissance und das Barock, die Außendekoration auf das Innere übertrug. Von der Antike unterscheidet es sich zu seinem Nachteil nur dadurch, daß es, wie schon bemerkt, die Innendekoration auch auf das Äußere übergreifen läßt. Nach demselben Gedanken, welcher der pompejanischen Zimmerdekoration zugrunde liegt, wird das Zimmer als freundlich geschmücktes Zelt aufgefaßt. Wände und Decke fließen ineinander über, das Gesims wird fortgelassen und eine anmutig geschwungene Hohlkehle verbindet beide miteinander. Die Dekoration geht über beide gleichmäßig fort. Die Flächen werden nach wie vor plastisch behandelt, nur daß das Relief viel flacher ist als früher. Das Material ist nicht mehr kalter Marmor und Stuck, sondern das wärmere Holz mit geschnitzten Ornamenten. Das Hauptmotiv der Dekoration ist der Rahmen, der um seiner selbst willen da ist und nichts mehr einzuschließen hat. Die Ornamente dienen nur dazu, ihn zu beleben. Am reichsten verwertet werden außer dem Schnörkel Blumen an naturalistischen und oft frei gearbeiteten Ranken, besonders die Blüten des Flieders, des Apfels, der Kirsche, des Goldregens, des Jasmin und Sternblumen. Dann außer den schon genannten Gerätschaften des Landlebens Bücher, Malergerät, Musikinstrumente und Notenhefte, neckische Masken. Als Figürliches kommen fast nur Kinder vor mit leichten spielenden Beschäftigungen. Vielfach finden sich chinesische Figuren und Architekturen dekorativ verwertet, wie auch die chinesische Kunst auf das Kunstgewerbe Einfluß gewann. Die großen Wandgemälde fallen ganz fort, kleine Bildchen werden hier und da, namentlich über den Thüren eingefügt. Oft werden an den Wänden und Decken große Flächen mit Spiegelglas belegt, das den Raum anscheinend erweitert. Die schweren Kassettierungen der Decke sind aufgegeben und dasselbe spielende Rahmenwerk wie an den Wänden breitet sich daran aus. Die Thürumrahmungen treten nicht wie bei der Renaissance und dem Barock als selbständige Glieder auf, sondern fügen sich der übrigen Dekoration möglichst unbemerkbar ein. Der ganze Raum ist von außerordentlich einheitlicher Wirkung. Die ganze Dekoration wird hellfarbig angestrichen, fliederfarbig, wasserblau, moosgrün, theerosengelb, gelblichrosa, grau, und reich vergoldet oder versilbert. Die Blumen haben öfters ihre natürlichen Farben. Die menschliche Tracht war nicht mehr schwer und prächtig von Samt und Brokat-

stoffen, sondern wie die ganze Umgebung hellfarbig und leicht, aus dünnen bunten Seidenstoffen gearbeitet. Im Gegensatz zum Barock machten die Räume trotz aller tändelnden Dekoration einen behaglichen, wohnlichen Eindruck, da sie sich dem menschlichen Maßstab und den Bedürfnissen des täglichen Lebens anbequemten. Dazu kommt, daß jetzt zum erstenmal wirklich bequeme Möbel gebaut werden. Wie wir sehen werden, ist der Stil im Kunstgewerbe genau der gleiche und diese Einheitlichkeit mildert das Unruhige, was die Rokokodekoration hat, auf ein angenehmes Maß herab. In der Grundrißgestaltung der Gebäude und ihrer einzelnen Stockwerke wird jetzt erst wirklich Rücksicht auf die Bequemlichkeit genommen.



Abb. 309. Kaspar Balthasar Adam: Venus Urania. Sanssouci. (Zu Seite 370.)

Der Stil tritt, wie seinem ganzen Charakter nach nicht anders zu erwarten, zuerst auf dekorativem Gebiet im Innern der Gebäude auf und es ist ein allmählicher Übergang zu bemerken. Die erste Epoche des Rokoko wird Genre Régence genannt, beginnt etwa 1715 und dauert noch während des ersten Jahrzehntes der selbständigen Regierung Ludwigs XV., bis etwa 1735, fort. Ein Übergangskünstler ist Robert de Cotte (1656—1735), der in Paris die Hotels de Richelieu und de Conty baute und in Versailles eine Reihe von Zimmern dekorierte. Der erste Architekt, der mit Entschiedenheit die Richtung auf das Rokoko einschlug, war Gille-Marie Oppenort (1672—1742), bei welchem jedoch der Ursprung seiner Kunst aus Italien noch deutlich zu erkennen ist. Er hatte dort zehn Jahre zugebracht und in Geschmack und Haltung wirkten die dortigen Studien auch in seinen späteren

Werken noch nach. Er baute an der Kirche St. Sulpice zu Paris und dekorierte für seinen Gönner, den Regenten, Herzog von Orleans, Säle im Palais Royal.

Der Modearchitekt der Pariser Großen war damals Cailleteau genannt Lassurance (gest. 1724). Er baute die Hotels de Rivié, de Roquelaure und de Lassay. Ihm verwandt ist J. L. Alexandre Leblond (1679 bis 1719), der die Hotels de Clairmont und de Chaulnes errichtete. Das Hotel d'Evreux, das jetzige Elysée, wurde von Armand Claude Mollet (gest. 1720) für die Marquise de Pompadour erbaut. Zu den bedeutendsten Werken der Zeit gehört der Umbau und die Vereinigung der Hotels de Soubise und de Rohan durch Delamaire (gest. 1745). Das Gebäude dient jetzt dem Nationalarchiv. Italienische Elemente wurden namentlich durch das von dem Italiener Giardini erbaute Palais Bourbon (jetzt Palais du Corps Législatif) eingeführt. —

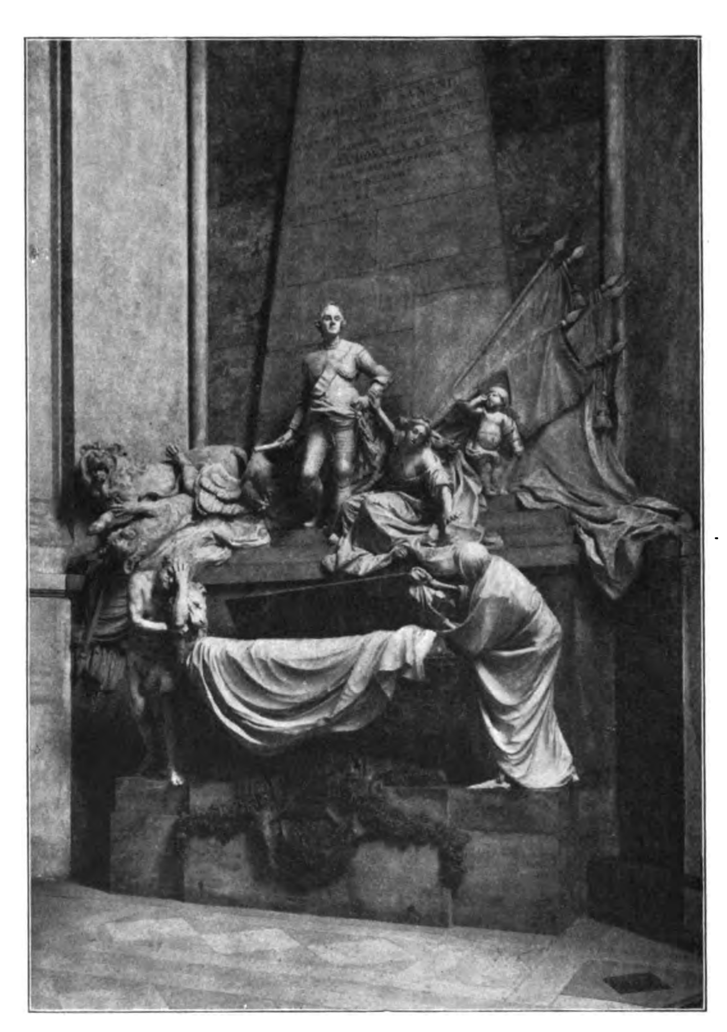


Abb. 310. Jean Baptiste Pigalle: Denkmal des Marschalls Moritz von Sachsen. Straßburg i. E., Thomaskirche. (Zu Seite 370.)

Das Genre Régence wurde abgelöst durch das Genre Louis XV oder Rocaille, so genannt nach der anstelle der Kartusche verwandten Muschel, die aus dem Naturmotiv mehr oder weniger umgestaltet wird. Es dauerte bis etwa 1750. Jetzt verschwindet der Akanthus fast ganz oder begleitet nur noch in schmalen, langgezogenen schilfartigen Blättern das Rahmenwerk. Der Erfinder

der absichtlichen Unsymmetrie im Ornament ist Juste Aurèle Meissonnier (1693—1750). Er war zu Turin geboren und nimmt seinen Ausgangspunkt von der letzten Periode des italienischen Barock, versteht aber dem spezifisch französischen Empfinden einen höchst geistreichen Ausdruck zu geben. Seine Hauptschöpfungen liegen auf dem Gebiet des Kunstgewerbes, aber auch seine architektonischen Werke sind bestimmend gewesen. In dem Haus Bréthous zu Paris gab er das Muster einer wohnlichen Grundrißgestaltung. Sein Entwurf zur Fassade von St. Sulpice, der in einem Stich erhalten ist, lehnt sich mit den geschwungenen Flächen und der wilden Dekoration an die Bauten später italienischer Barockmeister an. Von graziöserer Wildheit sind die Entwürfe zur Dekoration von Sälen für die Prinzessin Czartoryska und den Grafen Bielinski.



Abb. 311. Antoine Watteau: Junger Savoyarde. Petersburg. (Zu Seite 372.)

Derjenige Architekt, welcher den Stil am kräftigsten zusammenfaßte und ihm eine weite Verbreitung über die Grenzen von Frankreich hinaus gab, war Germain Boffrand (1667—1754). Seine maßgebende Stellung verdankte er namentlich seinem Lehramt an der Akademie. Bei den Fassaden war er akademisch klassizistisch, wie sein Hotel de Montmorency zeigt, in der Innendekoration aber war er ganz ein Kind seiner Zeit, wovon das glänzendste Beispiel die Innenräume der Hotels de Soubise und de Rohan sind. Außerhalb Paris baute er namentlich in Lothringen, wo die sich an S. Andrea della Valle zu Rom anlehnende Kathedrale zu Nancy und die Vollendung des Schlosses zu Lunéville sein Werk sind. Charles Etienne Briseux (1680—1754) ist mehr als Lehrer und Kunstschriftsteller denn als praktischer Baumeister von Bedeutung.

Plastik. In der Plastik ist nicht eine so starke Wandlung zu bemerken wie in der Architektur, sondern die Kunst bleibt hier ziemlich in denselben Gleisen wie im Zeitalter Ludwigs XIV., nur daß sie weniger ernst und schwer, sondern



Abb. 312. Antoine Watteau: Einschiffung nach Cythera. Louvre. (Zu Seite 373.)

süßlich und kokett graziös wird. Bernini bleibt nach wie vor das bewunderte Vorbild. Entsprechend der Wendung des ganzen Zeitalters zum Leichten tritt die Genreskulptur in den Vordergrund und darin ist viel Anmutiges geschaffen worden.

Ein bedeutendes dekoratives Talent war René Fremien (1674—1744), der meistens in Paris arbeitete, aber auch den Palast von St. Ildefonso in Spanien mit Skulpturen schmückte. Besonders gut gelungen sind tändelnde Darstellungen, welche Flora und ihre Genien darstellen. Mehr im großen schuf Guillaume Coustou (1678—1746) aus Lyon. Für das Hotel de Ville zu Paris arbeitete er 1734 eine Büste Ludwigs XV. und Bildnismedaillons, welche in den Arkaden des Hofes angebracht wurden. Im Louvre wird eine Marmorstatue der Königin Maria Leszczinska als Juno aufbewahrt (Abb. 308). Aus dem Schloßgarten von Marly stammen die beiden Rossebändiger am Eingang zu den Champs Elysées. Ein Schüler von Coustou war Edmé Bouchardon (1698—1762). Sigisbert Adam (gest. 1759) schuf die Statuen für das Neptunsbassin im Schloßpark von Versailles. Sein älterer Bruder Kaspar Balthasar Adam (gest. 1761) war meist für und in Potsdam thätig. Zunächst fertigte er Statuen von Diana und Amphitrite und 1748 die Statuen der Venus Urania (Abb. 309) und des Apoll im Kuppelsaale des Schlosses zu Sanssouci. Begabter als diese alle war Jean Baptiste Pigalle (1714 bis 1785); sein Hauptwerk ist das Denkmal des Marschalls Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg (Abb. 310), auf welchem dieser mit theatralischer Gebärde dem Grabe zuschreitet, wovon ihn die affektierte Gestalt Frankreichs vergebens zurückzuhalten sucht, während Herkules in Thränen ausbricht. Eine

bedeutende Büste des Marschalls befindet sich im Louvre. Im Institut zu Paris wird eine Statue Voltaires von ihm aufbewahrt, mehrere Statuen arbeitete er für den Park von Sanssouci. Für Petersburg schuf Falconnet (gest. 1791) ein Reiterdenkmal Peters des Großen.

Malerei. In der Malerei blieb die Pariser Akademie nach wie vor maßgebend. Noch immer galt es für unerläßlich, Rom zu besuchen, wo sich ja eine Zweiganstalt befand. Aber die französische Akademie verschloß sich auch nicht ganz den Genremalern, welche nicht in Rom gewesen waren und sich im Laufe des 18. Jahrhunderts in Frankreich immer mehr Raum eroberten und bei denen die eigentliche Bedeutung der französischen Kunst jener Zeit liegt. Es ist interessant, die allmähliche Demokratisierung der Gesellschaft in ihren Werken zu verfolgen. Auch einige von den Großmalern akademischer Richtung haben sich mehr oder weniger als Genremaler bethätigt.

Der bedeutendste unter allen französischen Malern des 18. Jahrhunderts ist Antoine Watteau (1684—1721). Er wurde geboren zu Valenciennes und erhielt dort auch seinen ersten Unterricht bei Jacques Albert Gérin. Dort hatte er Bilder von Rubens, van Dyck und Teniers vor Augen und empfing Einwirkungen von ihnen, die für sein ganzes Leben bestimmend wurden. In Paris, wohin er 1702 übersiedelte, war er zuerst Gehilfe eines Theaterdekorationsmalers, dann wurde er Schüler von Claude Gillot (1673—1722), der ebenfalls als Dekorateur und Kostümzeichner für die Oper thätig war. Ferner lernte er



Abb. 313. François Boucher: Diana nach dem Bade. Louvre. (Zu Seite 375.)

bei Claude Audran, einem Wanddekorationsmaler, durch den er Zutritt zum Palais Luxembourg erhielt. Hier begeisterte er sich für die von Rubens geschaffenen Gemälde. Kurze Zeit war er auch Schüler der Akademie, kehrte mit einem Preise derselben in seine Vaterstadt zurück, lebte aber von 1711 wieder in Paris, wo er 1712 als Agréé in die Akademie aufgenommen wurde. Aus diesem Bildungsgang ist Watteaus künstlerische Eigenart zu erklären, das dekorative Element in seinen Bildern, seine Geschicklichkeit, leicht und anmutig zu komponieren, seine Vorliebe für Gestalten und Trachten des Theaters, aber auch seine Kraft und blühende Frische der Farben, der große und feinfühlige Linienzug seiner Bilder, die poetisch empfundene Landschaft. Auch die Venezianer, welche er in Stichen und Zeichnungen bei seinem Gönner, dem Sammler Crozat, kennen lernte, bildeten seinen Geschmack. Ganz besonders bestimmend für ihn aber wurde ein Gemälde von Rubens, der Liebesgarten, das er in Stichen sah. In dem Hauptgegenstand seiner Darstellungen, den Fêtes galantes, klingt es, in die Empfindungsweise eines anderen Zeitalters übersetzt, nach. Liebespaare in größeren oder kleineren Gruppen lagern oder ergehen sich in anmutigen Parklandschaften mit köstlichem Fernblick. Öfters treten sie in Hirtentracht auf, aber auch in Theaterkostüm oder in der Zeittracht. Ihr Verkehr ist immer harmlos, ihre Kleidung züchtig, wenn ihr Wesen auch von prickelnder Sinnlichkeit erfüllt ist. Diese Darstellung von freier Liebe in freier Natur traf schlagend den Geschmack des Zeitalters, daher fand Watteau so großen Beifall. Um so mehr gelangen diese und andere Bilder des Künstlers, als er die Grundlage der Natur niemals verließ, diese vielmehr immer eifrig studierte und darauf erst seine phantastisch-poetischen Szenen aufbaute.



Abb. 314. Antoine Pesne: Jugendbildnis Friedrichs des Großen.
(Zu Seite 376.)

Von seinem anfänglichen Anschluß an Teniers zeugen einige frühe Bilder, namentlich der junge Savoyarde in Petersburg (Abb. 311). Zu den Fêtes galantes leiten hinüber Bilder

wie Le faux pas im Louvre. Unter venezianischem Einfluß steht das farbenprächtige Bild Jupiter und Antiope ebendort. Dann beginnt die lange Reihe der Liebesbilder, unter denen das bedeutendste, „Die Einschiffung nach Cythera", im Louvre ist, das Bild, durch welches er 1717 die Aufnahme als ordentliches Mitglied der Akademie erlangte (Abb. 312). Besonders duftig und poetisch ist hier auch die Landschaft. Die größte Sammlung von Bildern Watteaus besitzt der deutsche Kaiser als Erbschaft von Friedrich dem Großen. Nächstdem befinden sich die meisten in der Sammlung des Louvre. — Die heitere Lebensauffassung, welche die Bilder Watteaus verraten, war dem Künstler selbst nicht eigen; er befand sich infolge seiner Kränklichkeit in düsterer Stimmung. Am 18. Juli 1721 ist er in der Nähe von Paris an der Schwindsucht gestorben.

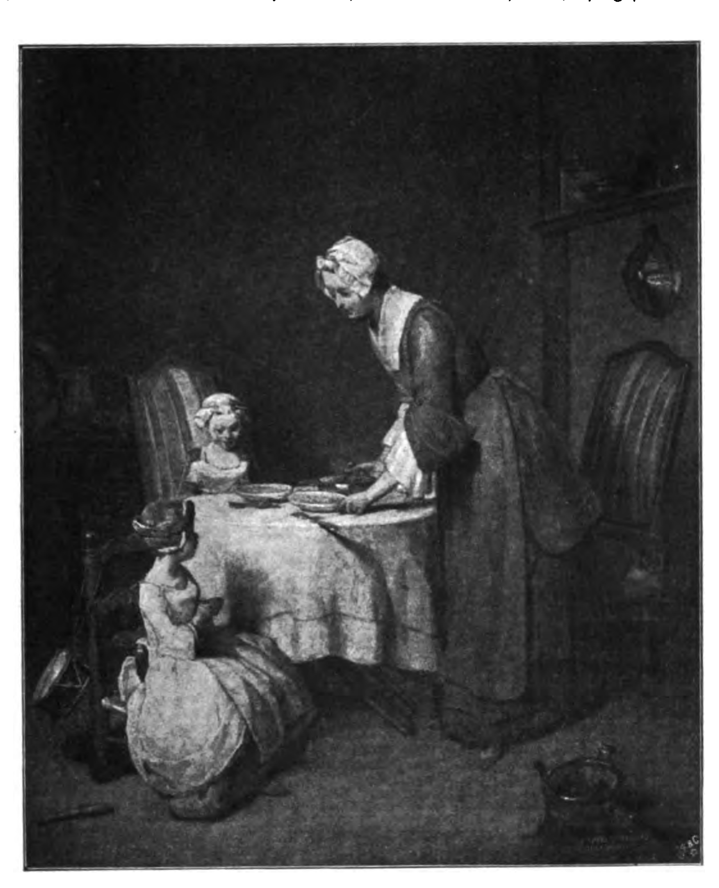


Abb. 315. Jean Siméon Chardin: Das Tischgebet. Louvre. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 376.)

Die beiden bedeutendsten Schüler Watteaus waren Nicolas Lancret (1690—1743) und Jean Baptiste Pater (1696—1736). Andere Nachfolger waren Pierre Antoine Baudouin (1723 bis 1769) und Jean Baptiste Le Prince (1733—1781).

Auch auf die Historienmaler gewann die Bühne Einfluß. Der edle Klassizismus Poussins, der in Antoine Rivaltz aus Toulouse (1667 bis 1735) und dessen Schüler Pierre Subleyras (1699—1749) noch zwei in der Provinz thätige Nachfolger fand, wurde durch das Theatralische der Pariser Akademie zurückgedrängt wie es vertreten war durch J. B. Santerre (1650—1717), Jean François de Troy (1679—1752), den Sohn des älteren Fr. de Troy, Louis Silvestre (1675—1760), der meist in Dresden thätig war, Jean Restout (1692—1768), den Bildnismaler Jean Marc Nattier (1685—1766), die bis 1817 thätige Künstlerfamilie van Loo, deren Begründer Louis van Loo (1640—1712) war, und Charles Antoine Coypel (1694 bis



Abb. 316. Jean Baptiste Greuze: Der väterliche Fluch. Louvre. (Zu Seite 376.)

1752), den Sohn des älteren Antoine Coypel. In besonderem Sinne interessiert uns François le Moine (1688—1737), der gewissenhafter malte als die übrigen, auch den Genrebildern mit galanten Szenen in seinem Schaffen einen größeren Raum gewährte. Unter seinen Schülern Charles Joseph Natoire (1700—1777), Charles Hutin (1715—1776, lange in Dresden) und François Boucher (1703—1777) hat der letztere Weltruhm erlangt und gehört zu den am meisten bezeichnenden Künstlern seiner Epoche. Der Erstgenannte besonders ausgezeichnet durch seine anmutigen Kindergestalten, die er in reicher Fülle bei den meisten Darstellungen anbrachte. Boucher zeigt die Epoche Ludwigs XV., der Pompadour und Dubarry in viel weniger edlem Spiegel als Watteau die frühere Zeit. Graziös, anmutig und voller Lebenslust sind auch seine Bilder; aber das Geschminkte des ganzen Zeitalters, seine sittliche Haltlosigkeit und Oberflächlichkeit tritt daran viel greller hervor. Von Watteau ist er beeinflußt worden, namentlich dadurch, daß er in seiner Jugend Radierungen und Zeichnungen nach den Werken dieses Künstlers herstellen mußte. Im Anschluß an ihn hat seine Farbe anfangs noch eine gewisse Wärme, später wird er geistreich und gewandt in der Form, aber ein schwächlicher rosa Ton bemächtigt sich seiner Bilder. In den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens hat er der Natur kaum noch einen Blick gegönnt. Kaum lebensfähig sind die Männer, welche er gemalt hat, sein Hauptaugenmerk hat er auf mehr oder weniger nackte Frauen und Kinder gerichtet, und auch da fast ausschließlich auf den Körper.

Die einzige Empfindung, welche die Köpfe ausdrücken, ist kokette Sinnlichkeit. Was seinen Bildern doch immer Reiz verleiht, ist die reiche künstlerische Begabung und das graziöse Schönheitsgefühl, die daraus sprechen. Das Stoffgebiet Bouchers ist sehr umfassend. Es gibt von ihm allegorische und mythologische Bilder (Abb. 313), Bildnisse, Sittenbilder, Schäferstücke, Landschaften, Blumen, Ornamente. Er hat Wandgemälde und Staffeleibilder und Theaterdekorationen geschaffen, Wagenthüren und Uhrgehäuse bemalt, Illustrationen, Originalradierungen und Radierungen nach anderen angefertigt. Besonders reich an seinen Staffeleibildern sind die Galerien zu Paris, London, Stockholm. Eine größere Zahl seiner Bilder wird auch im Schloß und in der Galerie zu Berlin, in Petersburg, Schleißheim und anderwärts aufbewahrt.

Ein Schüler von Boucher war Jean Honoré Fragonard (1732 bis 1806), geistreich und talentvoll in seinen mythologischen, pastoralen und alltäglichen Sittenbildern. Auch Tiepolo hat auf ihn namentlich als Radierer eingewirkt.

Eine hervorragende Stellung unter den französischen Malern nimmt wenigstens in Bezug auf das Bildnis Antoine Pesne (1683 bis 1757) ein, der als Akademie-



Abb. 317. Jean Etienne Liotard: Das Chokolademädchen. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. (Zu Seite 376.)

direktor in Berlin lebte. In seinen Historienbildern, mit welchen er Schlösser in und bei Berlin ausstattete, ist er ziemlich schwerfällig und mehr vom Geiste des 17. als des 18. Jahrhunderts erfüllt. Auch die meisten seiner Bildnisse befinden sich in und bei Berlin. Sie zeichnen sich durch große Kraft der Charakteristik, der Modellierung und Farbe aus. Besonders wertvoll sind seine Jugendbildnisse Friedrichs des Großen (Abb. 314).

Von der Stillleben-, Blumen- und Fruchtmalerei, mit schlichtem, naturwahrem Vortrag, ging Jean Siméon Chardin (1699—1779) aus und kam in der zweiten Hälfte seines Lebens zum bürgerlichen Sittenbild (Abb. 315), das schon kulturhistorisch von hoher Bedeutung ist, da es gegenüber den das verderbte Hofleben repräsentierenden Bildern Watteaus und Bouchers das gesunde Bürgertum der damaligen Zeit schildert. Auch malerisch sind die Bilder bedeutend durch die feine Harmonie ihrer Gesamthaltung. Der zweite Hauptmaler des bürgerlichen Genre Jean Baptiste Greuze (1725—1805) begnügte sich nicht wie Chardin mit einfach malerischer Auffassung schlichter häuslicher Vorgänge, sondern trug nach Art des von Diderot auf der Bühne eingeführten bürgerlichen Rührstückes Empfindsamkeit in seine Bilder hinein (Abb. 316). Eine besondere Gattung sind Köpfe, Brustbilder oder ganze Figuren von halberwachsenen Mädchen.

Unter den Landschaftsmalern des 18. Jahrhunderts ragt Claude Joseph Vernet (1714—1789) hervor, Nachfolger und vielleicht auch Schüler von Adrien Manglard (1695—1760). Vernet malte nach italienischen Studien Ruinen und Berglandschaften, meistens aber Küsten-, Strandbilder, Seestürme in dekorativer und effektvoller Auffassung mit geschickt verwerteter Staffage. Unter den Tier- und Stilllebenmalern zeichneten sich François Desportes (1661—1743) und Jean Louis de Marne (1754—1829) aus. — Auf dem Gebiet der Pastellmalerei, die wegen ihrer dekorativen Wirkung beliebt war, arbeiteten Maurice Quentin de la Tour (1704—1788) und besonders der talentvolle Jean Etienne Liotard (Abb. 317) aus Genf (1702—1789).

Kunstgewerbe. Die höchsten künstlerischen Leistungen brachte die Goldschmiedekunst hervor, da sich die Formen des Rokoko so gut dafür eignen. Doch sind fast alle Werke des bedeutendsten Goldschmiedes der damaligen Zeit Thomas Germain noch unter der Regierung Ludwigs XV. wieder eingeschmolzen worden. Die 1720 in Paris begründete Orfèvrerie Odiot besteht noch heute. — Zur Herstellung der Porzelaine tendre wurde 1735 von den Brüdern Dubois eine Fabrik in Chantilly begründet, die später nach Vincennes und schließlich als königliche Manufaktur nach Sèvres verlegt wurde. Seit 1745 verschaffte Boileau den Fabrikaten von Sèvres den Weltruf. Die Porzellanmalerei verdrängte gänzlich die Emailmalerei von Limoges. — Für die Gobelinmanufaktur erfand der Chemiker Quemiset über 1200 neue Farbenabstufungen, so daß die Teppiche jetzt viel reicherfarbig hergestellt werden konnten als früher. Die figürlichen Vorlagen wurden hauptsächlich von Ch. Natoire, Restout und Ch. Vanloo geschaffen, für Genre und Ornamentales war Boucher, für Tiere J. B. Oudry thätig. — Als Medaillenschneider zeichneten sich besonders Marteau, als Steinschneider Jacques Guay aus Marseille und Jeuffroy aus.

G. Die Kunst des Barock- und Rokokozeitalters in Deutschland.

a) Barock.


Abb. 318. Holzgeschnittener Anfangsbuchstabe aus Sandrarts „Teutsche Academie“ (1675) mit Idealdarstellung eines Aktsaales.

Der dreißigjährige Krieg hatte die reiche Blüte der deutschen Kultur gänzlich vernichtet. Die Überlebenden gehörten einem Geschlecht an, das kaum noch eine Erinnerung an die Zustände vor dem Kriege hatte. Der Riß war so tief, daß an ein Wiederanknüpfen der unterbrochenen Fäden nicht zu denken war. Man suchte vielmehr von den anderen Völkern zu lernen, deren Entwickelung nicht unterbrochen worden war und die gerade im 17. Jahrhundert eine Höhe ihrer Kultur erlebt, vor allem von dem altberühmten Kunstvolke, den Italienern, dann von den Franzosen und Holländern. Bewunderungswürdig schnell erblühte in Deutschland wieder eine reiche Kunst-, vor allem Bauthätigkeit.

Architektur. Nach den fremdländischen Einwirkungen entwickelten sich drei Hauptrichtungen.

Für die katholischen Länder wurden die Formen des römischen Barock bestimmend, besonders in der kirchlichen Architektur, welche bald namentlich zwischen 1680 und 1740 durch geistliche und weltliche Fürsten, sowie durch reiche Mönchsorden eifrig gepflegt wurde. Wie in Rom war der Sinn auf große Ausdehnung und monumentale Wirkung gerichtet. Die großartigsten Anlagen wurden in Österreich und Bayern geschaffen. Der protestantische Norden Deutschlands hatte schon im Renaissancezeitalter seine baulichen Anregungen von den Niederlanden bekommen. Jetzt wurde der protestantische Teil der Niederlande, Holland, mit seinem an Palladio gebildeten Baustil maßgebend. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts trat dann der französische Einfluß dazu, welcher zuerst die beiden erstgenannten Richtungen durchsetzte und allmählich immer mehr Herrschaft gewann. Er bemächtigte sich zuerst der Palastarchitektur, drang dann auch in die kirchlichen Bauten ein, bis er im Rokokozeitalter von der gesamten Architektur Besitz ergriff.

Schon vor dem dreißigjährigen Kriege wurde die neue Kirchenform, welche Vignola im Gesù zu Rom geschaffen hatte, welche durch Palladio nach Venedig übertragen war und die ihre eindrucksvollste Weihe in der Ausstattung der Peters-

kirche zu Rom mit dem Langhaus erhalten hatte, nach Deutschland eingeführt und zwar durch den Comasken Santino Solari (1576—1646) im Dom zu Salzburg (1614—1634, die Türme 1675 vollendet), der trotz des Reichtums im einzelnen vornehm ruhig wirkt. Für die Mehrzahl der späteren Barockbauten dienten die Grundzüge dieser Kirche als Vorbild, die Verbindung von Langhausbau und Centralbau, die Auflösung der Seitenschiffe des Langhauses in einzelne Kapellen, welche nur durch kleine Durchgänge miteinander verbunden sind, die mit einem Tambour versehene Kuppel über der Vierung, die loggienartigen Emporen über den Kapellen der Seitenschiffe, und die Fassade mit zwei Türmen, welche man in Erinnerung an die gotischen Kathedralbauten beibehielt.



Abb. 319. Das Zeughaus in Berlin. (Zu Seite 379.)

Der Palastbau stand während des 17. Jahrhunderts ebenfalls unter italienischem Einfluß und wurde erst im 18. Jahrhundert nach französischem Muster durchgebildet. Aus dem willkürlichen Schloßgrundriß der Renaissance entwickelten sich entsprechend den festen Regeln, die in dem Verkehr der Gesellschaft Eingang fanden, typische Grundformen ebenfalls schon vor Beginn des dreißigjährigen Krieges. Man verlangte jetzt eine imponierende Erscheinung des Bauwerkes nach außen, eine hohe und breite Fassade. Im Innern erhielten die Schlösser einen mächtigen, sich im Grundriß dem Quadrat nähernden Hauptsaal und Stiegenhäuser, in welchen zweiflügelige Treppen bis in das oberste Stockwerk hinaufführten. Das unterste Stockwerk war für die Wirtschaftsräume und als Wohnung der Dienerschaft bestimmt, die Haupträume befanden sich im ersten oder auch erst im zweiten Stock. In der inneren Dekoration macht sich der französische Einfluß schon früher bemerkbar, hier finden sich schon früh Motive von Lepautre, Berain und Daniel Marot verwertet.

Trotz der lebhaften Anregungen jedoch, welche die Barockbaukunst in Deutschland vom Auslande empfing, versteht sie dieselben doch selbständig zu verarbeiten und Werke von zum Teil hoher Originalität zu schaffen.

In Norddeutschland tritt in dieser Epoche zum ersten Male **Berlin** als Kunststadt bedeutend hervor. Der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm hatte seine Erziehung größtenteils in Holland genossen, seine erste Gemahlin war eine Prinzessin von Oranien, so war es natürlich, daß er meistens Künstler aus dem kunstreichen Holland nach Berlin berief, und zwar Baumeister, Bildhauer, Maler und Kupferstecher. 1650 wurde **Johann Gregor Meinhard** (gest. 1678) berufen, der ein Lusthaus im alten Lustgarten baute, an einem Teil des kurfürstlichen Schlosses ein Stockwerk aufsetzte und das durch Philipp von Chieza (gest. 1673) begonnene Stadtschloß in Potsdam fortsetzte. Matthias Smids aus



Abb. 320. Das Königliche Schloß in Berlin. Front nach dem Schloßplatz. (Zu Seite 381.)

Rotterdam (1626—1692) errichtete den Marstall in der Breitenstraße, Rütger vom Langerveld aus Nymwegen (1635—1695) das Schloß in Köpenick und die Dorotheenstädtische Kirche in der Mittelstraße. Der Bedeutendste der in Berlin thätigen Holländer war **Johann Arnold Nering** (gest. 1695), ein Schüler von Smids. Sein Hauptwerk ist das **Zeughaus** in Berlin (Abb. 319). Doch geht nur der Kernbau mit den knappen Ausladungen in Grundriß und Aufbau auf ihn zurück. Alles, was den bedeutenden architektonischen Ausdruck gibt, vor allem der mächtige Trophäenkranz über dem Hauptgesims, gehört dem Entwurf nach erst dem Architekten de Bodt und in der Ausführung Andreas Schlüter an. Seit 1683 führte Nering den Bau des Stadtschlosses zu Potsdam weiter, indem er die nach der Stadt zu gelegenen Seitenflügel verlängerte und um ein Geschoß erhöhte. Auch soll er bereits den halbrunden Abschluß nach der Stadtseite, welchen de Bodt ausführte, geplant haben. Seit 1688 leitete er in kurfürstlichem Auftrage die Anlage der Friedrichstadt in Berlin, wo alle Gebäude nach seinen

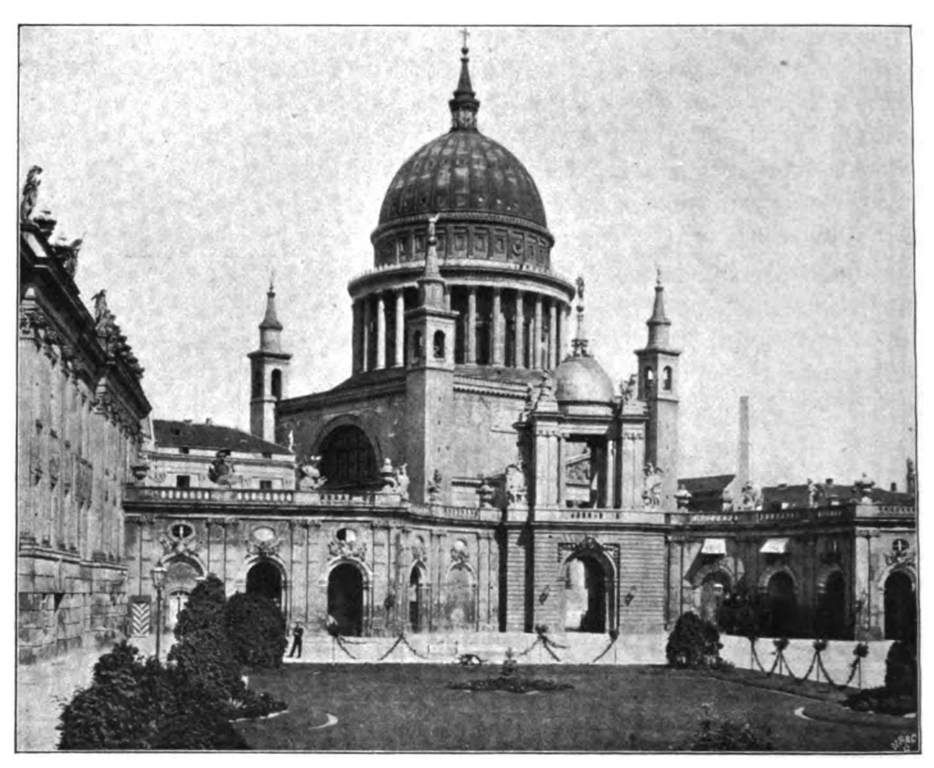


Abb. 321. Arkaden und Thor am Hof des Stadtschlosses zu Potsdam. (Zu Seite 382.)

Zeichnungen ausgeführt wurden, darunter der Palast für den Feldmarschall von Schomberg, welchen zuletzt Kaiser Friedrich bewohnte. Als zweiter Architekt war ihm hierbei Heinrich Behr beigegeben, von dem die Behrenstraße ihren Namen empfangen hat.

Der bedeutendste deutsche Architekt jenes Zeitalters, Andreas Schlüter, wurde 1664 zu Hamburg als Sohn eines Bildhauers geboren, siedelte mit seinem Vater nach Danzig über und trat dort in die Lehre des Bildhauers David Sapovius. 1691 kam er nach Warschau, wo er wahrscheinlich noch ausschließlich als Bildhauer thätig war. Als im Jahre 1694 in Berlin die Akademie der Künste nach dem Pariser Muster gegründet wurde, erhielt Schlüter einen Ruf als Lehrer an diese Anstalt. Sein erster Bau war das Schloß Lietzen- (jetzt Charlotten-) burg, 1695 für die Kurfürstin Sophie Charlotte begonnen. Die Kuppel und die Seitenflügel wurden erst von Eosander von Goethe hinzugefügt. Im Auftrage des Kurfürsten scheint er seine Reise nach Italien unternommen zu haben, um Gipsabgüsse für die Akademie zu kaufen. Erst im Anblick der italienischen Kunst, der Bauten aus der Schule Michelangelos und der späteren Barockbauten, kam sein Talent zu voller Entwickelung, wie er an dem Bau des Schlosses zu Berlin bethätigte. In seinem ersten Entwurf nahm er einen nahezu quadraten Hof an, der von einer doppelten, durch vier Mittelrisalite unterbrochenen Arkadenreihe umzogen wurde, eine prachtvolle Nach-

schaffung der italienischen Arkadenhöfe. Nach diesem Plan wurde an dem Bau von 1697—1701 gearbeitet. Dann wünschte Friedrich, der sich in Königsberg zum König gekrönt hatte, eine Vergrößerung des Schlosses und Anbringung langer Zimmerfluchten nach französischem Muster. Der Architekt errichtete nun an Stelle des noch nicht ausgeführten vierten Flügels eine offene zweigeschossige Arkadenhalle nach Art des Palazzo Borghese in Rom und verlängerte die Längstrakte zu beiden Seiten eines Vorhofes. In die beiden Hauptfassaden legte er je zwei kolossale Portalrisalite mit römischer Ordnung, die wuchtigere nach der damaligen Stadt-, der Schloßplatzseite zu (Abb. 320). Schlüter hatte damit den bedeutendsten Barockbau Deutschlands geschaffen. Wenn man auch an italienische Vorbilder, z. B. an den Palazzo Ducale in Modena und den Palazzo Madama zu Rom erinnert wird, oder auch Anklänge an die Louvrefassade von Perrault zu vernehmen glaubt, so hat der Künstler daraus doch einem ganz eigenartigen und einem machtvollen persönlichen Schönheitsgefühl Ausdruck gebenden Bau geschaffen. Alle fremden Einflüsse sind organisch miteinander verschmolzen, ein majestätisches, in allen Teilen harmonisches Gebäude ist entstanden. In der inneren Dekoration offenbart sich eine glänzende Phantasie, in der sich der Bildhauer und der Architekt zugleich aussprechen. 1705 gelang es Schlüters Feinden, an deren Spitze Eosander von Goethe stand, den Künstler zu stürzen, als der von ihm weiter in die Höhe geführte Münzturm Risse zeigte und abgetragen werden mußte. An Schlüters Entwurf zum Münzturm waren mehr holländische Formen aufgetreten, und diese finden sich auch in seinen kleineren Privatbauten, dem Palais Wartenberg an der langen Brücke, der Vorstadtvilla für Herrn von Kamecke (1712), jetzt ein Teil der Loge Royal York mit einzelnen Details aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, und an dem

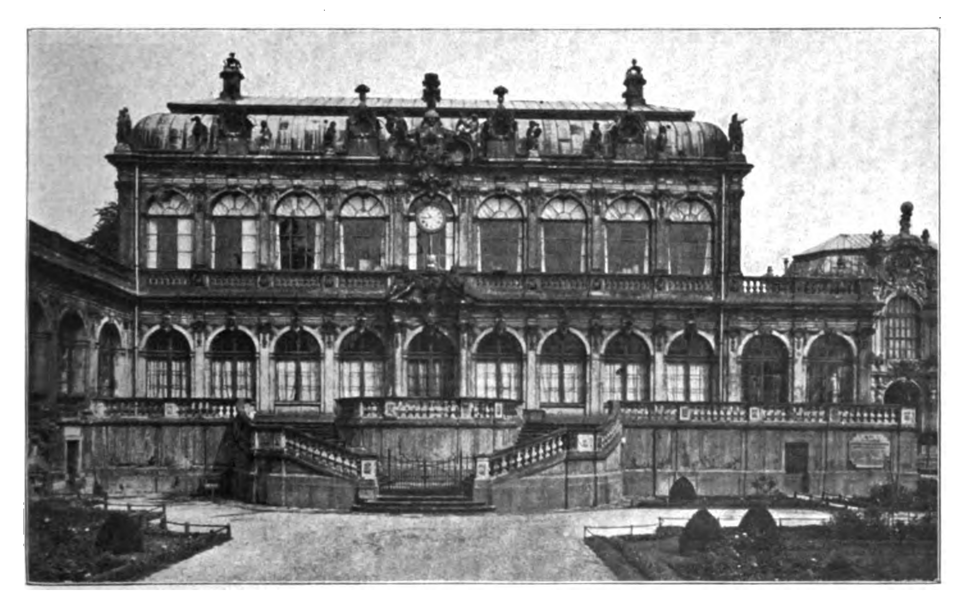


Abb. 322. Südwest-Pavillon vom Zwinger, Dresden. (Zu Seite 382.)

ihm zugeschriebenen Haus an der Wallstraße. Nach dem Thronwechsel 1713 ging Schlüter nach Petersburg, wo er schon 1714 starb.

Schlüters Nachfolger am Berliner Schloßbau wurde Eosander Freiherr von Goethe (geb. 1670 zu Riga). Er besaß eine strengere Schulung als Schlüter und ließ der frei schaffenden Phantasie weniger Spielraum. Unter seinen ersten Werken waren zwei Flügel am Schloß Oranienburg (1706—1709) und der dazu gehörige Gartenpavillon Favorite, das später ganz umgeänderte Schlößchen Monbijou für die Gräfin Wartenberg. Am Schloß Charlottenburg errichtete er außer den schon erwähnten Teilen die Kapelle mit ihrer reichen und geschmackvollen Innendekoration. Am Berliner Schlosse führte er die von Schlüter begonnene Verlängerung des Nord- und Südflügels zu Ende und errichtete den Gebäudetrakt gegen Westen mit dem mächtigen, dem Konstantinsbogen nachgebildeten Portal. Der klassizistische Geist tritt hier besonders klar und bedeutend in Erscheinung.

Am Berliner Zeughaus wirkte mit Schlüter Johann de Bodt zusammen, der als Sohn eines Mecklenburgers 1670 zu Paris geboren war und in Holland und England gelebt hatte. Er ersetzte Schlüters hohe und massive Attika durch die zierliche Balustrade, für welche Schlüter die bekrönenden Trophäen schuf, und machte das Thor der Hauptfassade eindrucksvoller, indem er darüber durch eine Art von Nische das Gurtgesims durchbrechen ließ, wie es an Perraults Louvrefassade der Fall ist. Am Stadtschloß zu Potsdam schloß er 1701 den Hof mit einem halbrunden Arkadenausbau ab, der in der Mitte durch ein turmartiges zweigeschossiges Thor unterbrochen ist (Abb. 321).

Schüler Schlüters und unter ihm am Berliner Schloßbau thätig waren Martin Heinrich Böhme (gest. 1725) und Paul Decker (1677—1713) aus Nürnberg. Letzterer war wie auch Leonhard Christoph Sturm hauptsächlich als Schriftsteller und durch die Veröffentlichung von Entwürfen thätig.

Als Friedrich Wilhelm I. im Jahre 1713 die Regierung antrat, kündigte er vielen von den bisher beschäftigten Architekten die Arbeit und mehrere von ihnen wandten sich nach Dresden, wo die Bauthätigkeit mit dem Palais im Großen Garten um 1680 begonnen hatte, und wo August der Starke (1694 bis 1733), der 1698 zum König von Polen gewählt wurde, die Pracht Ludwigs XIV. nachzuahmen suchte. Der König war selbst künstlerisch beanlagt und arbeitete vielfach mit seinen Architekten zusammen. Er verstand es namentlich seinen früheren Bauten einen Zug von Großartigkeit, Derbheit und heiterer Pracht zu verleihen. Er hatte das Glück, in Matthäus Daniel Pöppelmann (1662—1736) einen hochbegabten Architekten zu finden. Die großartigen Pläne für einen Neubau des Schlosses wurden schließlich auf die Errichtung eines Ehrenhofes reduziert, der für Turniere und Feste dienen sollte, und an den man hoffte, später ein neues Schloß angliedern zu können. Der Zwinger ist in der Hauptgrundform ein Rechteck mit halbrund geschlossenen engeren Ausweitungen an den Schmalseiten. In den Ecken stehen glänzende Pavillons (Abb. 322), die Achsen werden durch lebhaft bewegte Türme betont. In dieser Anlage klingt eine Erinnerung an das französische Pavillonsystem

nach. Das Hauptmotiv der einstöckigen Haupttrakte besteht aus Bogenstellungen mit eingespannten Pilastern und bekrönender Balustrade, welche statt des Daches eine Plattform umschließt. Die dekorierende Phantasie des Architekten scheint völlig unermüdlich in der Erfindung gewesen zu sein. Am reichsten sind die Eckpavillons und das im Südtrakt ausgeführte Thor dekoriert. Erstere sind im Erdgeschoß mit Satyrhermen dekoriert, darüber befinden sich vielfach gebrochene und gekuppelte Pilaster, der obere Abschluß nach dem Mansardendach hat eine wild gebrochene, aber doch harmonisch lebendige Linie. An dem Südthor sind zwei Bogenstellungen übereinander, bei der oberen sind die

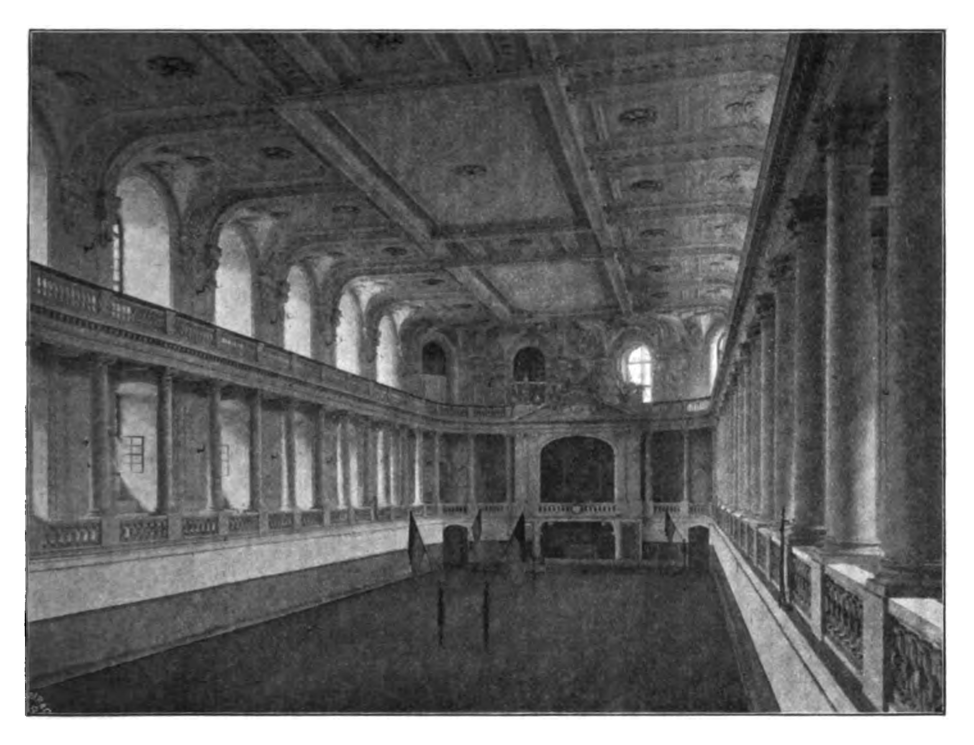


Abb. 323. Winterreitschule. Wien. (Zu Seite 385.)

Säulen und Pilasterühereck gestellt und vielfach verkröpft. 1722 wurde der Bau unterbrochen. An Stelle der fehlenden Nordseite wurde im 19. Jahrhundert der Museumsbau von Semper errichtet. Nach dieser Seite hin sollte sich ursprünglich der neue Königspalast anschließen. In dem noch unter dem Kurfürsten Johann Georg III., dem Vorgänger Augusts des Starken, errichteten Palais des Großen Gartens ist der Villenbau der italienischen Spätrenaissance vorbildlich gewesen, auch sind Motive der französischen und holländischen Renaissance verwertet. Diese strengere Auffassung ist im Zwinger gänzlich aufgegeben und der malerische römische Barock ist vorbildlich geworden, im Dekorativen entfaltet sich ein üppiger Naturalismus, die Gliederung der langen Galerien verrät die Kenntnis des Stils Ludwigs XIV. und der Régence. Der

ganze Bau ist eine schlagende Verkörperung des Geistes, der unter August dem Starken am Dresdener Hofe herrschte. Die Bestimmung des Hofraumes für Feste unter freiem Himmel ist in der ganzen an die phantastische Pracht eines Theaters erinnernden Erscheinung des Baues sehr glücklich zum Ausdruck gebracht. Trotz der lustig wuchernden Dekoration herrscht die Massengliederung vor und die scheinbar regellose Wildheit des Schmuckes wird überall durch das edle Schönheitsgefühl des Meisters gebändigt. — Wie ein Protest gegen dieses ganz individuell empfundene Werk erscheint das sogenannte Japanische Palais in Dresden, das Pöppelmann ursprünglich in bescheidenen Verhältnissen für den Grafen Flemming errichtete und das er dann gemeinsam mit Zacharias Longuelune seit 1729 für den König erweiterte und umbaute. An den Straßenfassaden kommt hier der französische klassizistische Geist zum Durchbruch.

In Wien führten unter den Kaisern Leopold I. (1658—1705), Joseph I. (1705—1711) und Karl VI. (1711—1740) mehrere hochbegabte Architekten die Baukunst zu bedeutender Höhe und zwar ist das Herrschende der Palastbau. Man sucht die Elemente der italienischen und der französischen Baukunst miteinander zu verschmelzen und versteht es sehr glücklich dem Ganzen einen wienerischen Charakter zu verleihen. Der bedeutendste Architekt war Johann Bernhard Fischer von Erlach der Ältere (geb. zu Prag 1650, gest. zu Wien 1723). Er lernte schon in jungen Jahren Italien kennen, und studierte in Rom besonders Bernini und Borromini. In Wien wurde er der Lehrer des nachmaligen Kaisers Joseph I. und der bevorzugte Architekt des Hofes. 1696 entwarf er für diesen Thronfolger den umfassenden Plan zum Lustschloß Schönbrunn, von dem nur ein Teil ausgeführt wurde. Über dem als Unterbau dienenden Erdgeschoß erhebt sich eine für Hauptgeschoß und Mezzanin durch-



Abb. 324. Kirche St. Karl Borromäus, Wien. (Zu Seite 385.)

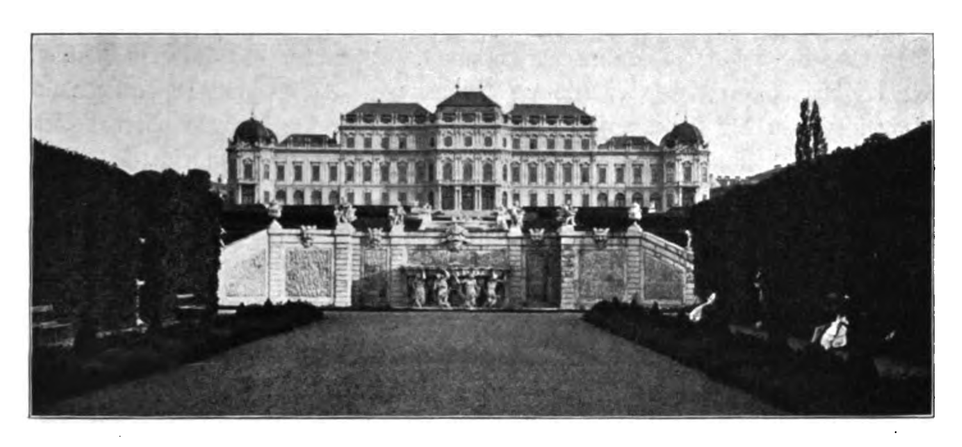


Abb. 325. Belvedere, Wien. (Zu Seite 386.)

gehende Ordnung, über dem Säulenportikus des Mittelbaues befindet sich eine offene Loggia. Auch die großartigen Pläne für den Neubau der Hofburg wurden nur teilweise ausgeführt. Am bedeutendsten ist die Winterreitschule (1716) (Abb. 323), die in ihrer Verschmelzung italienischer und französischer Formen sehr glücklich und vornehm wirkt. Die Hofbibliothek ist besonders im Innern von imponierender Wirkung durch die Einheitlichkeit des Raumes, der aus Kuppelsaal und zwei Flügeln besteht. Die Aufstellung der Bücher wirkt organisch mit der Dekoration zusammen. Auch die Reichskanzlei mit der Wohnung des Kaisers stammt von Fischer von Erlach. Sehr wirkungsvoll ist auch das ehemalige Palais Trautson in der Vorstadt St. Ulrich mit Rustika im Erdgeschoß und durchgehenden Pilastern in Hauptgeschoß und Mezzanin. Im Kirchenbau bevorzugte Fischer von Erlach die Centralanlage. Im Auftrage Karls VI. schuf er seit 1716 mit Martinelli als ausführendem Architekten die Kirche St. Karl Borromäus (Abb. 324), die zum Dank für die Abwendung der Pest gestiftet worden war. Das Grundrißmotiv eines mittleren Raumes mit ovaler Kuppel, vier größeren Nebenräumen in den Achsen und vier kleineren in den Diagonalen entlehnte er aus Italien. Die Fassade ist eine frei vortretende Scheindekoration mit eigenartig verwerteten klassischen Motiven: einer giebelgeschmückten Säulenvorhalle und zwei freistehenden Glockentürmen, die der Trajanssäule zu Rom nachgebildet sind, und die für die Vorderansicht die Kuppel zwischen sich nehmen. Das Ganze originell und imponierend. In der Pfarrkirche St. Peter am Graben (1722) wiederholte Fischer dasselbe Grundrißmotiv mit geringen Veränderungen. — Ein Palais mit sehr bedeutender Fassade errichtete er für den Grafen von Gallas in Prag. — Von Johann Bernhard Fischer von Erlach oder von seinem Sohne Joseph Emanuel sind zu Wien die Paläste Auersperg, Bathyany, Schwarzenberg, Starhemberg, Stratmann. Auch der Stadtpalast Prinz Eugens von Savoyen in der Himmelfahrtgasse ist von den Fischer, während die Vorstadtvilla des Prinzen, das Belvedere, von einem anderen bedeutenden Baumeister, von Lukas Hildebrandt ist.

Johann Lukas Hildebrandt (geb. 1656 in Genua, gest. 1730) hat ebenfalls seine Schule in Italien durchgemacht. Gegenüber der schweren Massigkeit bei den Fischer, zieht er leichtere Anmut vor. 1694 baute er das Palais Liechtenstein in der Bankstraße, über dessen zwei Stockwerken und oberhalb des Hauptgesimses sich noch ein Halbstock erhebt. Für den Feldmarschall Grafen Daun erbaute er das später fürstlich Kinskysche Palais. Seine bedeutendste Leistung ist das Belvedere für den Prinzen Eugen von Savoyen (Abb. 325), das hoch mit freiem Blick über die Stadt bis zur Donau gelegen ist. Dem Charakter einer Vorstadtvilla entsprechend ist der Bau weniger hoch als die Stadtpaläste, in der Silhouette lebhafter bewegt und reicher dekoriert. Im Ornament ist der französische Einfluß unverkennbar. Im Vestibül wird das Gewölbe von Karyatiden getragen, ein Motiv, das in der Wiener Architektur sehr oft wiederholt wurde. Der dritte bedeutende Wiener Architekt war Dominik Martinelli (1650—1718), der zuerst in Rom, dann in Mannheim und schließlich in Wien thätig war. Von ihm rührt das Liechtensteinsche Palais in der Roßau her.

In München wurden vielfach Italiener beschäftigt. Von Enrico Zuccali (gest. 1724) wurde 1663—1675 unter der Einwirkung italienischer und niederländischer Bauten die Theatinerkirche gebaut, an der auch der französische Architekt Cuvillier mit thätig war (Abb. 326). 1663 begann auch der Bau des Schlosses Nymphenburg, dessen ältester Teil, der Mittelpavillon (Abb. 327), dem Agostino Barelli zugeschrieben wird. Zweigeschossige Galerien mit rundbogigen Arkaden als Durchgang verbinden den Mittelbau mit den ebenfalls mäch-



Abb. 326. Theatinerkirche, München.

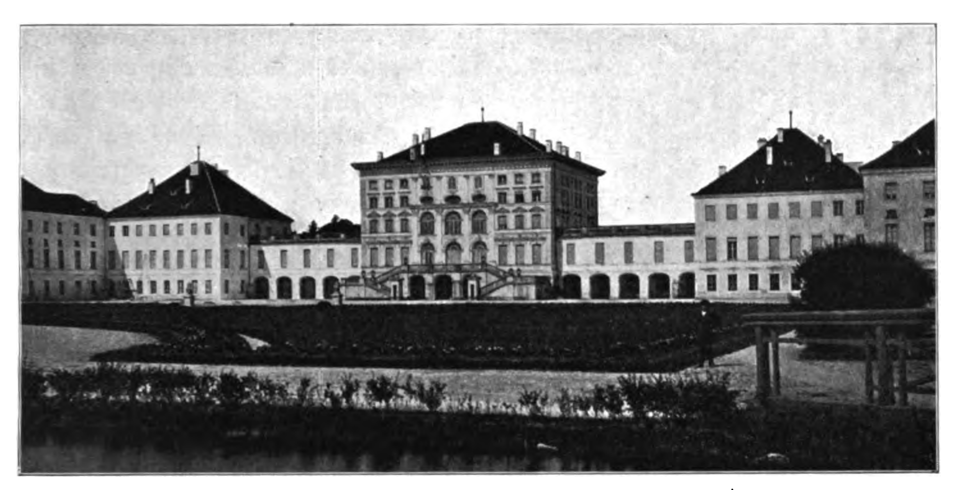


Abb. 327. Schloß Nymphenburg bei München. (Zu Seite 386.)

tigen Seitenbauten, an welche sich hufeisenförmig kurze Flügel schließen. Der Erbauer des Schlosses zu Schleißheim, das 1700 begonnen wurde, war Zuccali. Es ist die Erweiterung eines älteren Renaissancebaues. Schon 1684 war das Schlößchen Lustheim dort angelegt worden, in dessen Achse jetzt auf der vorderen Seite des Gartens das Hauptschloß errichtet wurde. Die Anlage von Versailles und niederländische Bauten sind nicht ohne Einfluß gewesen, aber im allgemeinen ist es doch die italienische Prachtvilla, welche hier maßgebend gewesen ist. Aus Mittelbau, Flügeln, langen Galerien und Eckpavillons entsteht ein überaus langgestrecktes Gebäude, das nicht weniger als 77 Fensterachsen hat. — Seit 1686 war Giovanni Antonio Viscardi bayrischer Hofbaumeister. In kecken Borrominesken Formen errichtete er 1711—1718 unter geschickter Ausnutzung des engen Raumes die Dreifaltigkeitskirche in der Pfandhausstraße, der sich als sein kirchliches Hauptwerk die Klosterkirche zu Fürstenfeld (1673 begonnen, 1714 fortgesetzt) anreiht.

Unter den Barockbauten des übrigen Deutschland sind die bedeutendsten Schloß Ludwigsburg bei Stuttgart von Nette begonnen und von Paolo Retti fortgeführt. In Kassel errichtete Landgraf Karl 1701 das Orangerieschloß und das Marmorbad in der Au. 1715 wurden nach dem Plan des Giovanni Francesco Guernerini die Wasserkünste von Wilhelmshöhe geschaffen. Das Schloß zu Meiningen wurde von Romano Alessandro Russini erbaut. Die um 1700 errichtete Jesuitenkirche zu Düsseldorf erinnert an den Dom zu Salzburg.

Plastik. Weitaus der bedeutendste unter den deutschen Bildhauern war Andreas Schlüter (1664—1714), den wir schon als großen Architekten kennen gelernt haben. Als Bildhauer hat er von der Größe und Monumentalität der italienischen Kunst gelernt, im einzelnen aber ist es mehr die niederländische Plastik aus der Nachfolge des Rubens, in der Art von Duquesnoy und Quellinus, welche ihm vorbildlich ist für die weiche Naturwahrheit des Fleisches und die malerische Auffassung im Relief. Seine erste große Arbeit, die

jetzt in Königsberg aufgestellte Bronzestatue des Kurfürsten Friedrich III. (1697), ist noch wenig bedeutend. In seinem 1698 begonnenen Großen Kurfürsten auf der Kurfürstenbrücke in Berlin (Abb. 328) hat er eins der großartigsten Reiterdenkmäler der Welt geschaffen. 1703 wurde es aufgestellt. Es ist die höchste monumentale Verkörperung, welche dieser gewaltige Fürst, der zugleich ein stürmischer Schlachtenführer nach Art der italienischen Condottieri und ein weiser, weitblickender Herrscher war, finden konnte. Die vornehme Ruhe der Hauptfigur hebt sich um so mehr heraus, als die vier Gefesselten am Sockel in unruhiger Bewegung sind, welche über die Grenzen des Plastischen hinausgeht, aber zur Belebung des Ganzen, auch in der Silhouette beiträgt. Diese Figuren sind nach dem Entwurf Schlüters von weniger begabten Künstlern ausgeführt. Auch der Sockel ist von künstlerisch bedeutender Wirkung. Ein Bronzeguß nach dem Modell des Denkmals mit mehreren Abweichungen befindet sich im Königlichen Museum zu Berlin. — Die 21 Schlußsteine der Fenster im Hofe des Zeughauses zu Berlin schmückte Schlüter mit Kolossalköpfen sterbender Krieger, welche trotz der naturalistischen Darstellung doch monumental-dekorativ wirken und im Ausdruck tiefergreifend sind. Unter Schlüters dekorativen Arbeiten in den Schlössern zu Berlin und Charlottenburg ragen am meisten die vier Gruppen der Weltteile im Rittersaale des Schlosses hervor. Der Marienkirche zu Berlin schenkte er eine phantastische Kanzel. In der Nikolaikirche befindet sich das

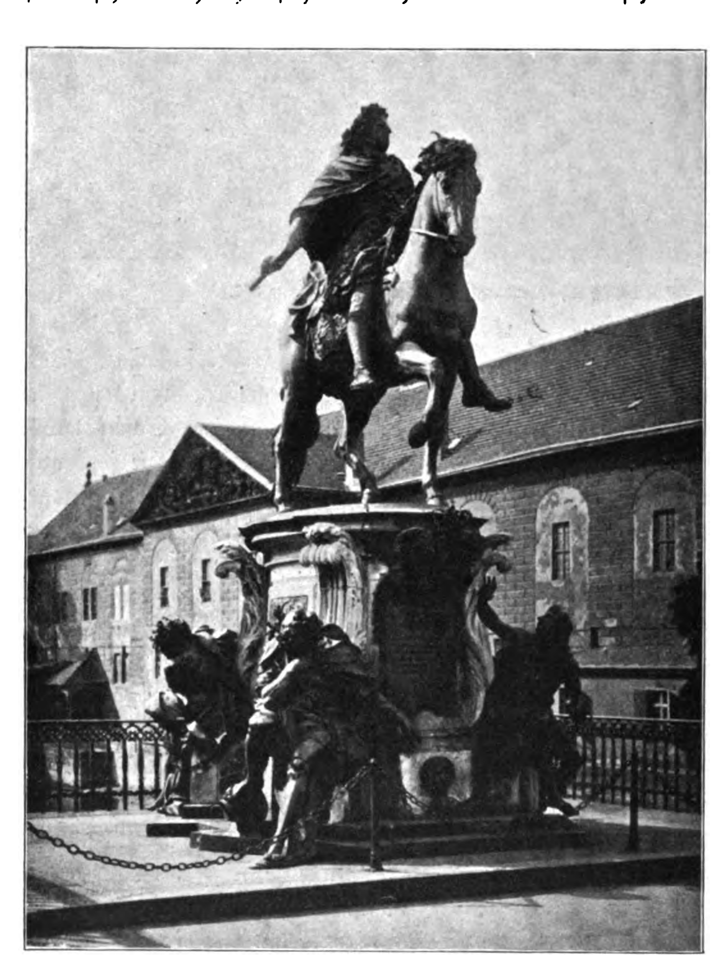


Abb. 328. Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten, Berlin.

Grabmal des Goldschmieds Männlich mit dem Doppelbildnis des Verstorbenen und seiner Frau und allegorischen Gestalten.

Neben Schlüter arbeiteten in Berlin Georg Friedrich Weihenmeyer aus Ulm (gest. 1715) und die Franzosen Guillaume Hulot und Renatus Charpentier (1677—1723). Auch Balthasar Permoser (1650—1732), der lange in Italien gelebt hatte und später nach Dresden übersiedelte, arbeitete eine Zeit lang (1704—1710) in Berlin (Abb. 329).

Malerei. In der Malerei hat Deutschland im 17. Jahrhundert wenigstens eine bedeutende und sehr einflußreiche Künstlerpersönlichkeit aufzuweisen: Adam Elsheimer, der 1578 in Frankfurt a. M. als Sohn eines wohlhabenden Schneiders geboren wurde und 1620 in Rom starb. Sein Lehrer war der Frankfurter Philipp Uffenbach, der nicht wie viele seiner Zeitgenossen italienischen Einflüssen unterlag, sondern mit der früheren deutschen Kunst zusammenhing, Schüler des Grünewaldschülers Hans Grimmer war und von Dürer zu lernen trachtete. Diese Tradition übertrug sich auf Elsheimer, aber er war in seinen frühen Bildern noch nicht glücklich (Ansicht von Frankfurt im Städelschen Institut; Darstellungen aus dem Leben der Maria, Berlin), außer im Landschaftlichen, das bereits von feiner Empfindung ist. Nach beendeter Lehrzeit ging er nach Rom, wo er seit 1600 nachzuweisen ist. Die italienische Kunst

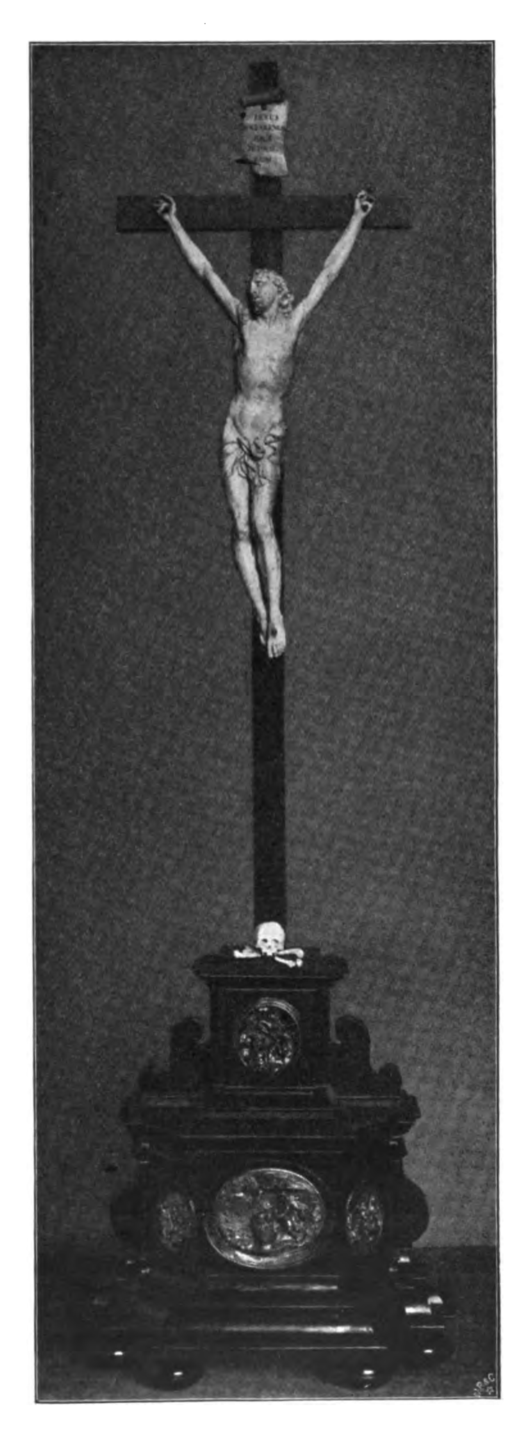


Abb. 329. Balthasar Permoser: Kruzifix.
Braunschweig, Herzogl. Museum.
(Zu Seite 389 und 394.)

und Landschaft verwirrte ihn zunächst mehr, als daß sie ihn klärte. Seine frühen römischen Werke verraten Anlehnung, bald an den einen bald an den anderen Künstler, so in einer Judith zu Dresden und einem heiligen Martin in Berlin an Correggio, in letzterem Bild auch an Tintoretto. In einer Anbetung des Christuskindes in der Galerie Czernin zu Wien ist die Anlehnung an Correggios sogenannte „Nacht" nicht zu verkennen. In einem Skizzenbuch des Städelschen Instituts zu Frankfurt sind Zeichnungen Elsheimers nach Figuren von Raphael, Mantegna, Correggio und Lukas von Leyden enthalten. Auch in der Landschaft wagte er noch nicht ganz selbständig zu sein, wie die an die Caracci erinnernde große Landschaft in Braunschweig beweist. Allmählich aber wandte er sich immer ausschließlicher an die Natur und machte in seinen Bildern die Landschaft zur künstlerischen Grundlage. Seine Motive entlehnte er der landschaftlichen Umgebung Roms, vor allem dem Sabiner- und Albanergebirge. Er hat wenig direkt vor der Natur gezeichnet, sondern prägte die Formen der Natur seinem Gedächtnis ein. Auf diese Weise erzielte er eine höhere poetische Wahrheit. Das Neue in seinen Bildern, das von seinen Zeitgenossen so sehr bewundert wurde, war die schlichte Einfachheit der Motive, die bescheidene Treue der Natur gegenüber und die Verwertung rein malerischer Mittel. Seine Farben sind weich, sammetartig glänzend. Die dominierende Farbe ist meistens tiefes Purpurrot, nach dem die übrigen Farben gestimmt werden. Selbst die tiefsten Farben sind noch klar. Ebenso bedeutend für die Wirkung des Bildes ist die Beleuchtung. Das Helldunkel ist noch nicht voll entwickelt vorhanden, aber doch schon so weit vorgedeutet, daß Elsheimer die ganze holländische Kunst in dieser Beziehung beeinflussen konnte. Die Gemälde sind ebenso sehr wie nach der Farbe nach Helligkeits- und Dunkelheitswerten komponiert. Die Beleuchtung ist möglichst kompliziert und effektvoll. Die verschiedensten Tageszeiten hat er geschildert, auch die Nacht mit dem Licht des Mondes oder nur mit Sternenlicht. Bei den Nachtbildern tritt fast immer noch das Licht von Fackeln, oder von Feuern, welche sich die Hirten angezündet haben, oder einer Feuersbrunst hinzu. Die Figuren seiner Landschaften entnimmt er am liebsten der Bibel oder der Antike. Figuren und Landschaft sind innerlich und äußerlich als ein Ganzes empfunden. Der Schönheitssinn des Meisters spricht sich sowohl in den Linien der Landschaft als in denen der Figuren aus. Alle diese Bilder sind von kleinem, selbst von kleinstem Format und höchst sorgfältig auf Kupfer ausgeführt.

Gegenständlich dem Alten Testament gehört das Bild mit Joseph in den Brunnen geworfen, in Dresden (Abb. 330) und Hagar von einem Engel getröstet in den Uffizien an. Mit besonderer Vorliebe hat er aus dem Neuen Testament die Flucht nach Ägypten dargestellt und dabei verschiedene Tageszeiten gewählt (Tageslicht, Dresden; Mondlicht, München). Johannes den Täufer (Berlin) und den barmherzigen Samariter (Louvre) setzt er in Waldlandschaften. Bilder mythologischen Inhaltes befinden sich in Berlin, Frankfurt, Wien, Uffizien. Ein Innenbild mit Lampenbeleuchtung ist der Besuch Jupiters bei Philemon und Baucis in Cambridge. Das einzige bekannte Bildnis ist sein lebensgroßes Selbstbildnis in den Uffizien zu Florenz.

Seine eigentliche Nachwirkung fand Elsheimer nicht in Deutschland, sondern in Holland, wie wir gesehen haben. In Deutschland hatte er in Johannes

König einen unbedeutenden Schüler. Die traurigen Verhältnisse Deutschlands veranlaßten die talentvolleren Maler vielfach nach Holland zu gehen und sich dort ganz heimisch zu machen, wie Nikolaus Knupfer aus Leipzig, Johannes Lingelbach aus Frankfurt, Kaspar Netscher aus Heidelberg, Ludolf Backhuysen aus Emden, Govaert Flink aus Cleve. Andere wie Gottfried Kneller aus Lübeck und Peter van der Faes (Sir Peter Lely) aus Soest lernten in Holland und gingen dann nach England. Einige kehrten nach ihrer holländischen Lehrzeit nach Deutschland zurück. Unter ihnen ist besonders Joachim Sandrart



Abb. 330. Adam Elsheimer: Joseph in den Brunnen geworfen. Dresden. (Zu Seite 390.)

(1606—1688) aus Frankfurt zu nennen. Er wurde Schüler des Gerard van Honthorst in Utrecht und brachte dann sieben Jahre in Italien zu. Später führte er ein Wanderleben, und hielt sich zuerst in Frankfurt, dann in Amsterdam und Augsburg, schließlich in Nürnberg auf. Am bekanntesten ist er durch seine allerdings sehr unzuverlässigen Künstlerbiographien, die sich in seinem 1675 bis 1679 zu Nürnberg erschienenen Werke „Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malereykunst“ befinden. Künstlerisch hat er sich als Geschichts- und Bildnismaler bethätigt. Von der italienischen Kunst hat er für die Komposition Vorteil gezogen, im übrigen aber hat er ihren Einfluß nicht zu verdauen vermocht, während durch die niederländische Kunst seine eigene derbe Kraft und sein Farbensinn bestärkt wurden. Sein Hauptwerk, das Schützenstück des Amster-

damer Museums (Abb. 331), auf welchem die Einholung der Königin-Witwe Maria von Medici durch die Korporalschaft des Kapitäns van Swieten dargestellt ist, von 1638, schließt sich eng und mit Glück an derartige holländische Bilder an. Auch die Einzelbildnisse sind meist ganz holländisch empfunden. An seinen Lehrer Honthorst schloß er sich in dem Ölberg zu Frankfurt an. Bilder wie der Samariter von 1632 in der Brera reproduzieren die italienische Kunst. Zwei Bilder in der Neumünster Kirche zu Würzburg sind in vlämischer Art empfunden.

Wie in Sandrart das Italienische und das Niederländische ziemlich unvermittelt nebeneinander liegen, so ging auch durch die übrige deutsche Malerei dieser Zwiespalt, indem die einen den Niederländern, die anderen den Italienern folgten. Von jenen schlossen sich die meisten an die Holländer an. So schon Sandrarts Schüler Matthäus Merian der Jüngere, der Sohn des berühmten Topographen und Kupferstechers, und sein Neffe Johann Sandrart. Christoph Paudiß (um 1618 bis um 1666), der als bischöflicher Hofmaler in Freising lebte, und der Schleswiger Jürgen Owens (1623—1679) waren Schüler Rembrandts. Der vlämischen Schule schloß sich Samuel Hoffmann (1592 bis 1648) als Schüler des Rubens an. Größer war die Zahl der italisierenden Deutschen, unter denen zwei Münchner, Matthäus Kager (1566 bis



Abb. 331. Joachim Sandrart: Korporalschaft van Swieten. Amsterdam. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

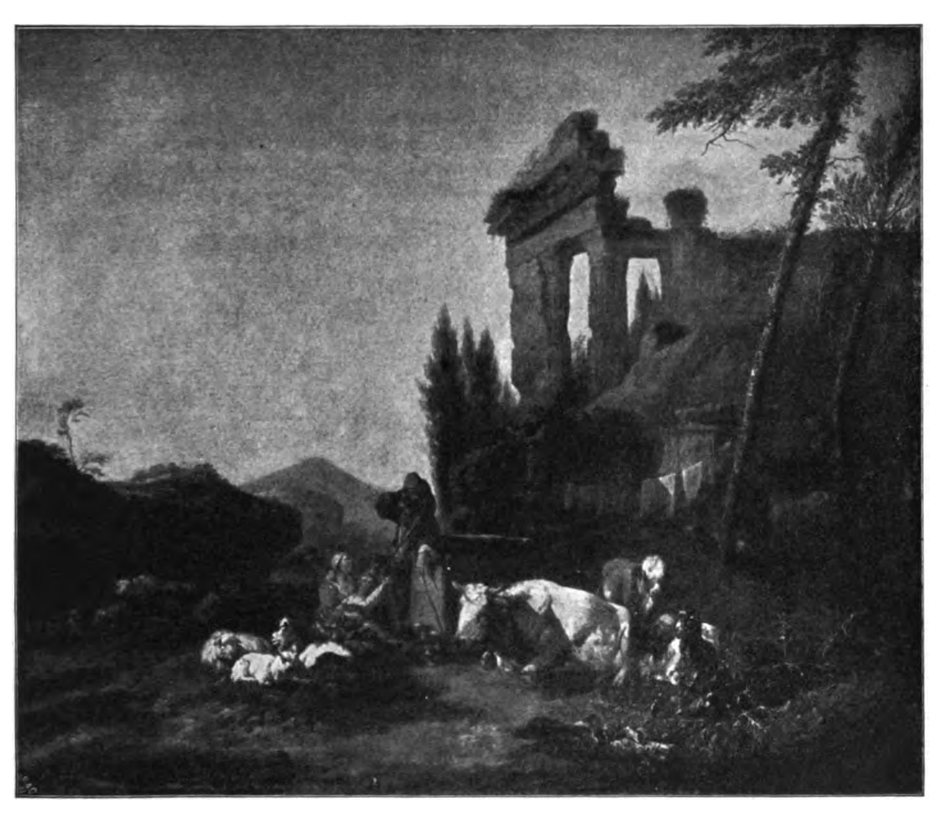


Abb. 332. Joh. Heinrich Roos: Ruinenlandschaft mit Herde. München.
Nach einer Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München.

1634) und Karl Loth (Carlotto, 1632—1698), der meistens in Venedig lebte, genannt werden mögen.

Zu der Tiermalerei leiten die Schlachtenmaler hinüber. Auf den Nürnberger Johann Philipp Lembke (1631—1713) und den viel bedeutenderen Augsburger Georg Philipp Rugendas (1666—1742) waren der in Rom lebende Jacques Courtois (genannt Bourgignon) von Einfluß. Rugendas ist in seinen Handzeichnungen und Radierungen besser als in seinen Gemälden. Er beschränkte sich nicht auf Schlachten, sondern schilderte überhaupt das Soldatenleben. Die beiden Hamburger J. Matthias Weyer (gest. 1690) und Matthias Scheits (ca. 1640—1700) bildeten sich nach Philips Wouwermann. Das eigentliche Tierstück wird zunächst durch Johann Heinrich Roos vertreten, der 1631 zu Ottersberg in der Pfalz geboren wurde, mit seinen Eltern nach Amsterdam übersiedelte und dort durch Karel du Jardin, Nikolas Berchem und Jan Baptist Weenix beeinflußt wurde. Dann ging er nach Italien und ließ sich schließlich in Frankfurt a. M. nieder. Er ist auch Bildnismaler gewesen, aber seine Hauptbedeutung liegt im gemalten und radierten Tierstück, das vorzüglich in der Beobachtung ist. Den Hintergrund bildet meist eine Ruinenlandschaft nach Motiven der römischen Campagna (Abb. 332). Unter

seinen vier Söhnen zeichnete sich besonders Philipp Peter Roos aus, der 1651 in Frankfurt geboren wurde, von seiner Studienreise in Italien blieb und 1705 in Tivoli starb. Die Italiener nennen ihn Rosa di Tivoli. Er war nicht weniger talentvoll als sein Vater, aber häufig flüchtig. Durch Jagdbilder zeichneten sich Karl Andreas Ruthardt, der sich eng an die vlämische Schule anschloß, und der Hamburger Werner Tamm (1652—1724) aus, der auch als Stilllebenmaler tüchtig war. Für den letztgenannten Gegenstand ist nur noch der Frankfurter Abraham Mignon (1640—1679), der sich an Jan Davidz de Heem schulte, erwähnenswert.

Kunstgewerbe. Während des Renaissancezeitalters hatte das deutsche Kunstgewerbe auch fremde und zwar italienische Elemente reichlich aufgenommen, aber es hatte dieselben immer selbständig verarbeitet und etwas ganz Eigenes daraus geschaffen. Nach dem großen Kriege war es Frankreich, das vorbildlich wurde, das den anderen Ländern nicht entfernt so viel wahre und echte Kunst zu bieten hatte, wie Italien, das aber möglichst sklavisch, nur vergröbert nachgeahmt wurde. Weitaus am längsten hielt sich die Goldschmiedekunst frei von französischen Einflüssen. Man gebrauchte noch, besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die Renaissanceformen, wenn auch plumper und derber und mit der Absicht auf äußeren Prunk. Die Hauptstätte für Goldschmiedearbeiten blieb nach wie vor Augsburg. Besonders lange hielt sich, was die Feinheit und Präzision der technischen Arbeit anbelangte, die Kunst, Gegenstände aus Edelstein und Halbedelstein, namentlich Achat, Karneol, Krystall, Onyx, Topas, in Verbindung mit Email und Gold- und Silberfassung herzustellen. Den größten Ruhm erlangte auf diesem Gebiet der in Augsburg und Paris geschulte, in Dresden lebende Johann Melchior Dinglinger (1664 bis 1731), von dem sich noch zahlreiche Arbeiten im Grünen Gewölbe zu Dresden befinden. Vielfach aber sah man auch nur darauf das wertvolle Material als solches zur Anschauung zu bringen, reihte die Edelsteine zu geschmacklosen Schleifen aneinander oder setzte daraus Blüten zusammen. Das Email wurde jetzt nach der Art von Limoges hergestellt, das heißt es war gemalt, entweder grau in grau oder in Farben.

Ganz besonders entsprach dem Geschmack des Barockzeitalters als Material das Elfenbein, weil sich dabei im menschlichen Fleisch außerordentlich naturalistische Wirkungen erzielen lassen, um so mehr, als man sich in der Formgebung an Rubens hielt. Meistens schuf man Hochreliefs aus Elfenbein und verzierte damit Krüge, Pokale (Abb. 333), Kästchen, auch rahmte man die Reliefs als Wandschmuck ein. Vielfach wurde an Kruzifixen die Gestalt Christi aus Elfenbein geschnitzt und das Kreuz aus Ebenholz gebildet (vergl. Abb. 329). Das qualvolle Sterben konnte in diesem Material sehr gut zum Ausdruck gebracht werden. Auch gab es in Elfenbein allerhand Künsteleien. Man drechselte es, arbeitete es zu papierklarer Dünne aus und ahmte darin getriebene Silberarbeit nach, wie namentlich die Familie Zick in Nürnberg. Andererseits wurden allerlei Spielereien in kleinstem Maßstabe angefertigt, worin sich besonders Leopold Pronner in Nürnberg auszeichnete.

Die Schmiedekunst in Eisen erhielt sich bei Gittern noch auf bedeutender Höhe, wenn der Geschmack der Zeichnung, namentlich durch die Einführung des Staketgitters mit senkrechten Linien, auch ein geringerer wurde. Daneben aber trat auch hier die Künstelei auf, indem man das Eisen wie



Abb. 333. Elfenbeinpokale. Grünes Gewölbe, Dresden.
Nach einer Photographie von Paul Bette in Berlin. (Zu Seite 394.)

Stein oder Holz bearbeitete und Reliefs, selbst Figuren daraus schnitt. So stellte der Nürnberger Gottfried Leitgebe (1630—1683) in Reiterstatuetten König Karl II. von England als heiligen Georg den Drachen tötend (Dresden, Grünes Gewölbe) und den Großen Kurfürsten als Bellorophon die Chimära besiegend, dar.

Sehr durchgreifend sind die Veränderungen, welche die Möbel aus Holz im 17. Jahrhundert erfahren. Stark beeinflußt wurden ihre Formen durch die

Barockmuster, welche Wendel Dietterlin in seinen Publikationen gab, und durch den Niederländer Vredeman Vriese, welcher in seinen Möbeln die Architektur im kleinen nachbildete. Das Ornament zeigte verwilderte Renaissanceformen, die schließlich nur noch aus einem häßlichen Ohrmotiv bestanden. Statt der klassischen Säulen traten immer mehr gewundene Säulen auf. Nach dem großen Kriege zog dann der französische Geschmack siegreich ein. Aus der einfachen Intarsia wurden Einlagen aus Schildpatt und Halbedelstein und Bildung ganzer Teile, vor allem der Säulen aus diesen Materialien beliebt, bis schließlich die französische Boulearbeit allgemein angenommen wurde. Bei den Stühlen begann man mit der steifen gradlinigen Form der holländischen Sitzmöbel und veränderte dieselbe allmählich nach der Seite der Bequemlichkeit, indem Sitz und Rücklehne reich und zum Ausruhen angenehm gepolstert wurden, so daß die Tischlerarbeit immer mehr zurückgedrängt wurde und der moderne Fauteuil entsteht, womit die Umgestaltung der Bank zum Sofa parallel geht.

In der Töpferei hat das 17. Jahrhundert nur eine neue Eigenart entwickelt: Die Krüge von Kreussen bei Bayreuth, die aus sehr hartem graubraun gebranntem Steinzeug bestehen, in der Form meist plump sind und meist eingebrannte Farben haben. Nach den Gestalten oder Gegenständen, mit denen sie verziert sind, unterscheidet man Kurfürsten-, Apostel- und Jagdkrüge. In Glasfabrikation erlangte Böhmen den bedeutendsten Ruf, wo Kaspar Lehmann, der zwischen 1590 und 1609 in Prag arbeitete, im Glasschleifen Verbesserungen erfand. Die Formen blieben in der Glasarbeit edler als auf den meisten übrigen Gebieten des Kunstgewerbes.

b) Rokoko.

Architektur. Übersättigt vom Barockstil wendete man sich im Äußern der Gebäude einem möglichst nüchternen und trockenen Klassizismus zu, während im Inneren die Dekoration des französischen Rokoko ihren Einzug hielt. Auch in der Grundrißbildung drang die französische Mode immer mehr durch. Nach dem Vorbild von Versailles wurde den Schlössern eine kolossale Längenausdehnung gegeben. Hand in Hand damit ging das immer stärkere Herabdrücken der Höhe bis zur Einstöckigkeit und die Anlage des Fußbodens in gleicher Höhe mit dem Terrain, wodurch eine enge Verbindung mit der umgebenden Natur, vor allem mit dem ebenfalls nach Versailler Muster gestalteten Park hergestellt wurde. Die einzelnen Gebäudeteile wurden durch lange Galerien miteinander verbunden, und auch die Hauptsäle lang und schmal galerieartig gehalten. Daneben aber behielt man in Deutschland doch auch die Anlage des hohen, durch zwei Stockwerke gehenden Saales und mächtiger Treppenhäuser bei. Wie schon aus der Anlehnung an ein bestimmtes französisches Muster erhellt, wurde der Schloßbau immer mehr zu einer Schablone, welche auf die individuellen Bedürfnisse des Besitzers keine Rücksicht nahm.

Bei der Innendekoration erlangte Frankreich die volle Herrschaft mit dem Stil Ludwigs XV., wenn das deutsche Rokoko auch seine besonderen Eigenarten

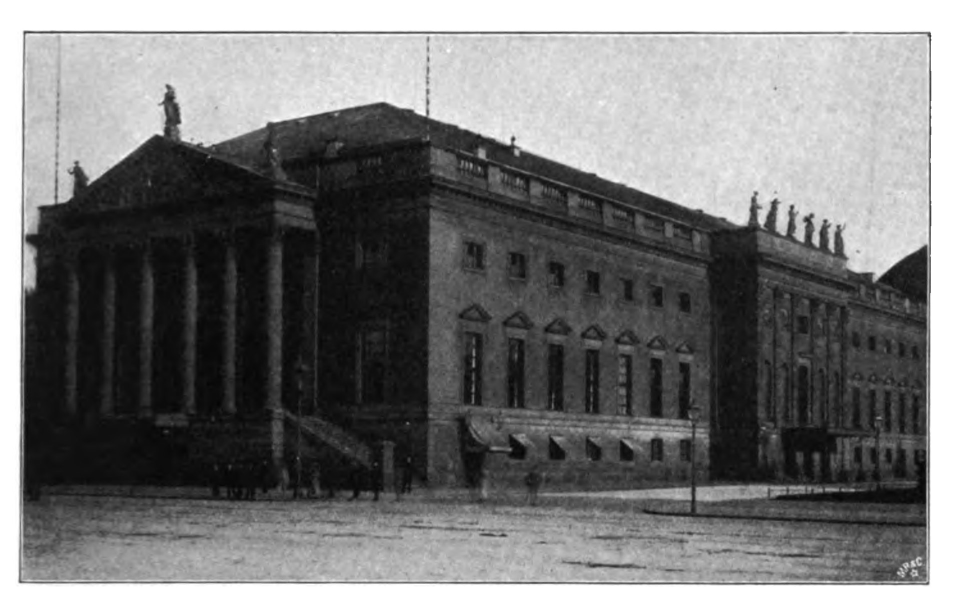


Abb. 334. Opernhaus, Berlin. (Zu Seite 398.)

hat. Die Feinheit und Grazie der französischen Dekoration erreichten die deutsche niemals. Die deutschen Künstler gehen in der Ausbildung der Eigentümlichkeiten weiter, sie sind lebendiger in der Linie, noch unsymmetrischer als die Franzosen und übertreiben das Naturalistische. Felsen- und Muschelwerk wird häufig und oft geschmacklos angewendet.

Die reiche Bauthätigkeit des ersten preußischen Königs wurde unter Friedrich Wilhelm I. (1713—1740) eingestellt, bei den Bauten in erster Linie auf Nützlichkeit und Sparsamkeit gesehen. Philipp Gerlach (1679—1748) leitete die Erweiterung der Friedrichsstadt mit ihren gradlinigen, sich rechtwinkelig schneidenden Straßenzügen, baute das Kammergericht und schuf die Pläne für die Garnisonkirche in Potsdam. Der Franzose Peter von Gayette errichtete

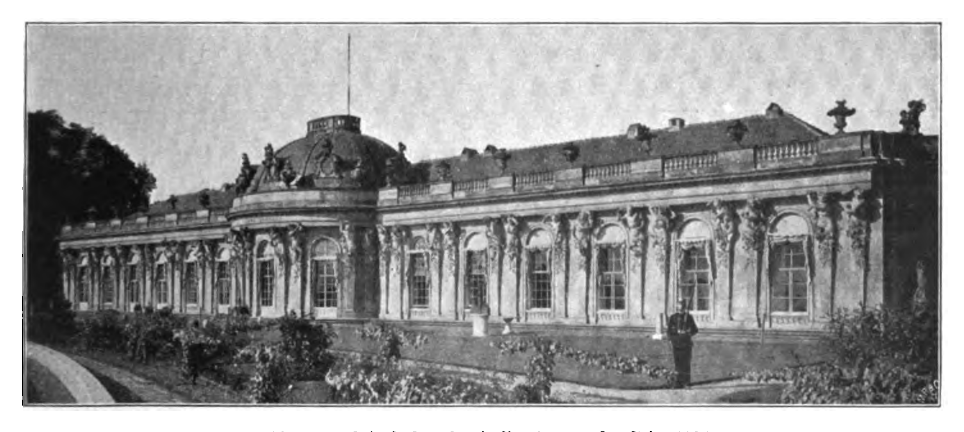


Abb. 335. Schloß Sanssouci, Potsdam. (Zu Seite 399.)

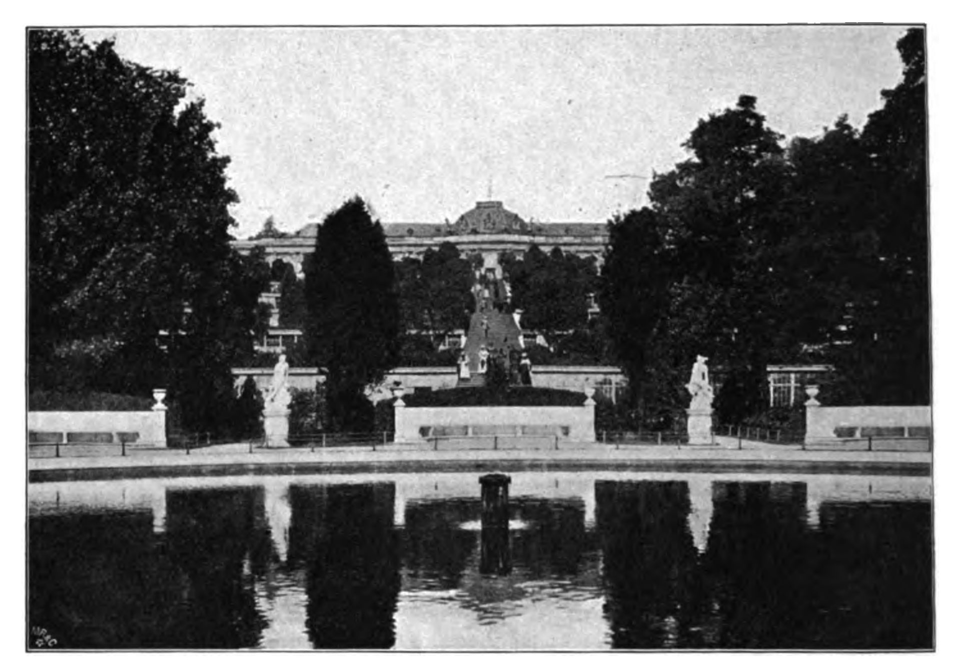


Abb. 336. Die Terrassen von Sanssouci, Potsdam. (Zu Seite 399.)

1728 die Heiligegeistkirche in Potsdam, welche durch Johann Friedrich Grael ihren Turm erhielt. Johann Gottfried Kemmeter (gest. 1748) war für den Kronprinzen, nachmaligen Friedrich II., thätig. Er führte seit 1734 den Umbau des Schlosses Rheinsberg aus, bei dessen Innendekoration das Rokoko noch nicht recht entwickelt ist. Der erste Rokokobau in Berlin ist das jetzt dem Prinzen Albrecht gehörige Palais in der Wilhelmstraße. Nach dem Muster der Pariser Hotels wurde von Richter das gräflich Schulenburgische Palais in der Wilhelmstraße gebaut, das jetzt als Wohnung des Reichskanzlers dient.

Nachdem Friedrich der Große zur Regierung gelangt war, räumte er der Kunst wieder die ihr gebührende Stellung ein. Der Baumeister, welcher für die erste Zeit maßgebend wurde, war Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699—1753), der zu den begabtesten Architekten seiner Zeit gehört. Er war zuerst Offizier, wandte sich seit 1729 aber der Malerei unter Pesne und der Baukunst unter Kemmeter und Wangenheim zu. Er war auch ein Genosse des Kreises, den Friedrich als Kronprinz um sich in Rheinsberg versammelte. 1736 schickte ihn der Kronprinz auf seine Kosten nach Italien, wo Knobelsdorff sich für die griechische Antike begeisterte. Nach dem Regierungsantritt Friedrichs 1740 ging er nach Frankreich, wo er französischen Klassizismus und das französische Rokoko studierte, um dann in Berlin eine Fülle von Bauten in Auftrag zu bekommen. 1740—1742 baute er einen neuen Flügel am Schloß Charlottenburg und begann den Bau des 1743 vollendeten Opernhauses (Abb. 334). Durch die vor die Fassade gelegte Säulenportikus mit doppelter Freitreppe sollte

an einen antiken Apollotempel erinnert werden. Die Bühne konnte in einen Saal mit korinthischer Ordnung verwandelt und mit dem im Rokokostil dekorierten Zuschauerraum vereinigt werden. 1745 begann Knobelsdorffs Bauthätigkeit in Potsdam. Den Flügeln des Stadtschlosses setzte er ein zweites Stockwerk auf und versah sie mit korinthischen Portiken. Die schönen Halbkolonnaden zum Abschluß des Lustgartens wurden nach seinem Entwurf bis 1748 ausgeführt, auch das Neptunsbassin mit den vergoldeten Figuren rührt von ihm her. Im Innern dekorierte er mehrere Säle und Zimmer mit äußerst feinempfundenem Rokoko (Abb. 335). Schon vor dem Beginn dieser Arbeiten in der Stadt waren die Terrassen von Sanssouci angelegt worden (Abb. 336). Seit 1745 wurde das Schloß in Angriff genommen. Die Gartenseite des einstöckigen Gebäudes hat einen, mit einer Kuppel überwölbten elliptischen Mittelbau und ist an den Flügeln mit Doppelhermen geschmückt, beides geht auf eine Federzeichnung des Königs zurück. In halbkreisförmigen Kolonnaden von gekoppelten korinthischen Säulen an der Rückseite fand Knobelsdorffs klassizistische Neigung einen schönen Ausdruck. Die Ausstattung des Innern, welche 1748 vollendet wurde, zeigt wieder den feinen Geschmack Knobelsdorffs im Rokoko. Der Mittelsaal ist mit 16 freistehenden korinthischen Säulen aus weißem Marmor geschmückt (Abb. 337). — Vielleicht geht das Palais des Prinzen Heinrich in Berlin, die jetzige Universität (1754—1764), welches Johann Baumann baute,

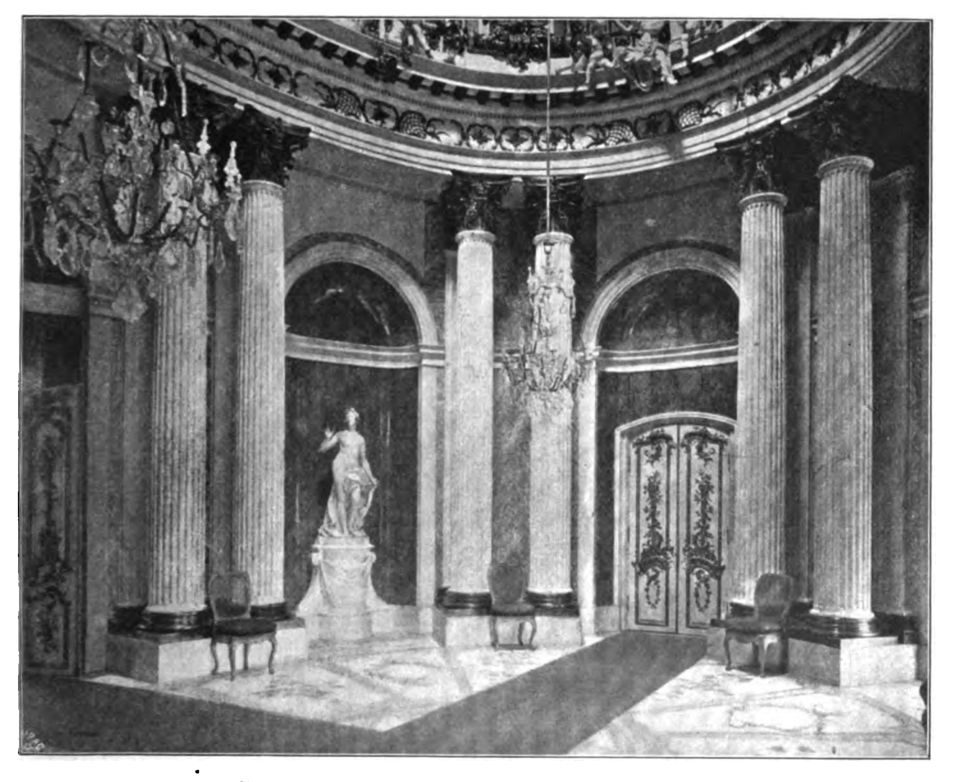


Abb. 337. Mittelsaal des Schlosses zu Sanssouci, Potsdam.



Abb. 338. Die Frauenkirche zu Dresden. (Zu Seite 401.)

in der Gesamtanlage auf einen Entwurf zurück, den Knobelsdorff für diese Stelle zu einem Königspalast machte. — Im Jahre 1754 zeichnete der Hamburger Johann G. Büring die Pläne zum Neuen Palais am Park von Sanssouci. Im Jahre 1769 wurde es einschließlich der von Karl von Gontard herrührenden „Communs", an welchen der Klassizismus in der Mark zuerst auftritt, vollendet.

In Dresden errichtete der Ratszimmermeister Georg Bähr in der Frauenkirche (1726—1745) einen Ausnahmebau, bei welchem nicht das Dekorative, sondern das Konstruktive in erste Reihe gerückt ist. Es ist ein Centralbau. Acht radiant gestellte Pfeiler tragen die innere flache Kuppel. Die äußere hoch emporsteigende Kuppel ruht auf den vier mächtigen Treppentürmen, welche in den Ecken des Grundrißquadrates stehen (Abb. 338). Durch eine mittlere Öffnung der inneren Kuppel blickt man in die obere Kuppel hinein, in deren Wandung der Aufgang zu der hohen Laterne aufsteigt. Das ganze Gebäude mit allen seinen Verdachungen ist aus Sandstein errichtet. Im Innern sind Emporen in sieben Stockwerken übereinander angebracht, wodurch die künstlerische Wirkung vernichtet wird. Im Äußern paßt sich die Kirche trotz ihrer monumentalen Erscheinung und dem Verzicht auf alle kleine Dekoration dem Stil des Zwingers vortrefflich an. Vor der Vollendung des Baues 1738 starb Bähr infolge eines Sturzes vom Gerüst. Da das Konstruktive nicht im Geist der Zeit lag, hat dieser bedeutende Bau keine Nachwirkung gehabt. — Nicht minder interessant ist die 1738—1754 von dem Italiener Gaetano Chiaveri (1689 — 1770) errichtete Hofkirche in Dresden. Sie ist ein Langhausbau mit vielen Motiven des Centralbaues, so daß eine organische Vereinigung von beiden versucht ist (Abb. 339). Der von Pfeilern umstellte Mittelraum ist an den beiden Schmalseiten halbrund geschlossen, ein schmales Seitenschiff mit Empore zieht sich ringsherum. Die Langseiten haben noch ein zweites doppelt so breites Sei-



Abb. 339. Hofkirche Dresden.



Abb. 340. Spiegelsaal der Amalienburg. (Zu Seite 404.)

tenschiff. In den Diagonalen sind vier ovale Kapellen angebracht und eine ovale Kapelle bildet auch den Chor. Über dem Haupteingang an der vorderen Schmalseite erhebt sich der Turm. Mit dieser klaren Anordnung gehen die harmonischen Verhältnisse Hand in Hand, die Gesamtwirkung ist dekorativ malerisch, verrät aber auch virtuosenhaftes Hinarbeiten auf den Effekt. Die Detailbildung ist meistens roh und oberflächlich.



Abb. 341. Das Würzburger Schloß.
Nach einer Photographie von Paul Bette in Berlin. (Zu Seite 404.)

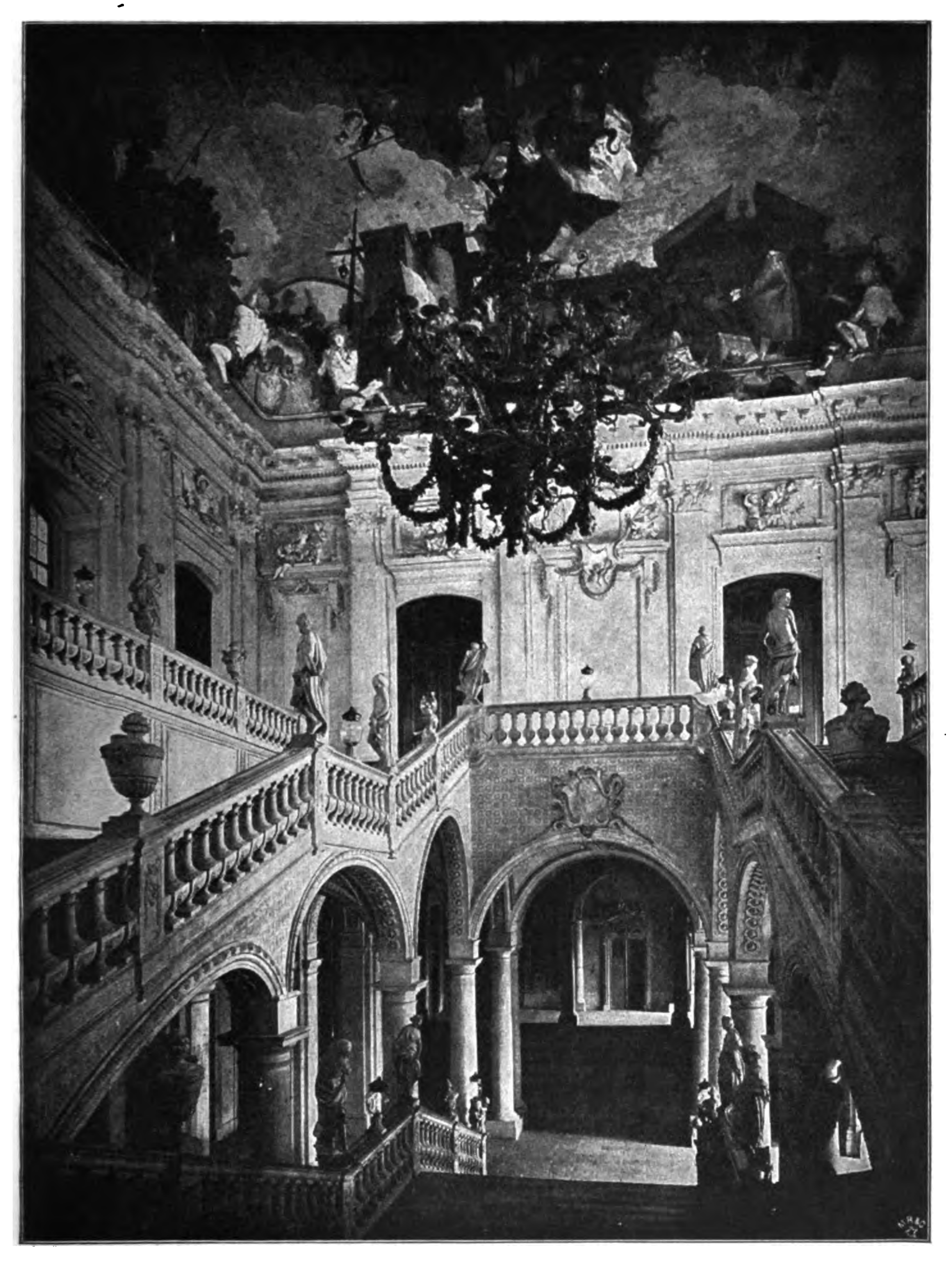


Abb. 342. Haupttreppenhaus des Würzburger Schlosses.
Nach R. Dohmes „Barock- und Rokoko-Architektur“, Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin. (Zu Seite 404.)

In Bayern fand das Rokoko einen sehr günstigen Boden, zum Teil infolge der Hinneigung des Kurfürsten Karl Albert, der unter dem Namen Karl VII. 1742—1747 deutscher Kaiser war, zu Frankreich. Unter ihm schuf der Franzose François Cuvillié Werke, welche zu den bedeutendsten Rokokobauten Deutschlands gehören und zeigen, welche Feinheit und Vornehmheit diesem Stil

eigen sein konnte. Im Schloßpark von Nymphenburg errichtete er die Amalienburg (Abb. 340), in der Münchener Residenz dekorierte er die Wohnung Karls VII. und 1752—1760 baute er das unvergleichlich intime und liebenswürdige Residenztheater.

Von hoher architektonischer Begabung war Johann Balthasar Neumann (1687—1753), dessen Hauptwerk das fürstbischöfliche Residenzschloß in Würzburg ist. Der Entwurf dazu entstand im Jahre 1720. Das Äußere zeigt mäßige Barockformen von monumentaler Wirkung (Abb. 341). Im Innern ist ein großartiges Treppenhaus (Abb. 342), dessen Decke Tiepolo malte. Die Rokokodekoration des Innern kann sich zwar nicht ganz mit der Eleganz und der klaren Übersichtlichkeit bei Cuvillié messen, verdient aber doch ihren weiten Ruhm. Im allgemeinen feiner ist die Dekoration in dem Schloß, welches Neumann für den Bischof von Speier in Bruchsal errichtete, während das Äußere desselben sich nicht mit der imponierenden Wirkung von Würzburg messen kann. 1743 wurde die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen bei Bamberg von Johann Balthasar Neumann begonnen, aber erst von seinem gleichnamigen Sohn vollendet. Hier sind die Dekorationsformen der Rocaille sogar als wirkliche Bauglieder verwertet, wie am krassesten der Gnadenaltar der Kirche zeigt. — Schloß Brühl wurde für den Erzbischof von Köln durch den französischen Architekten

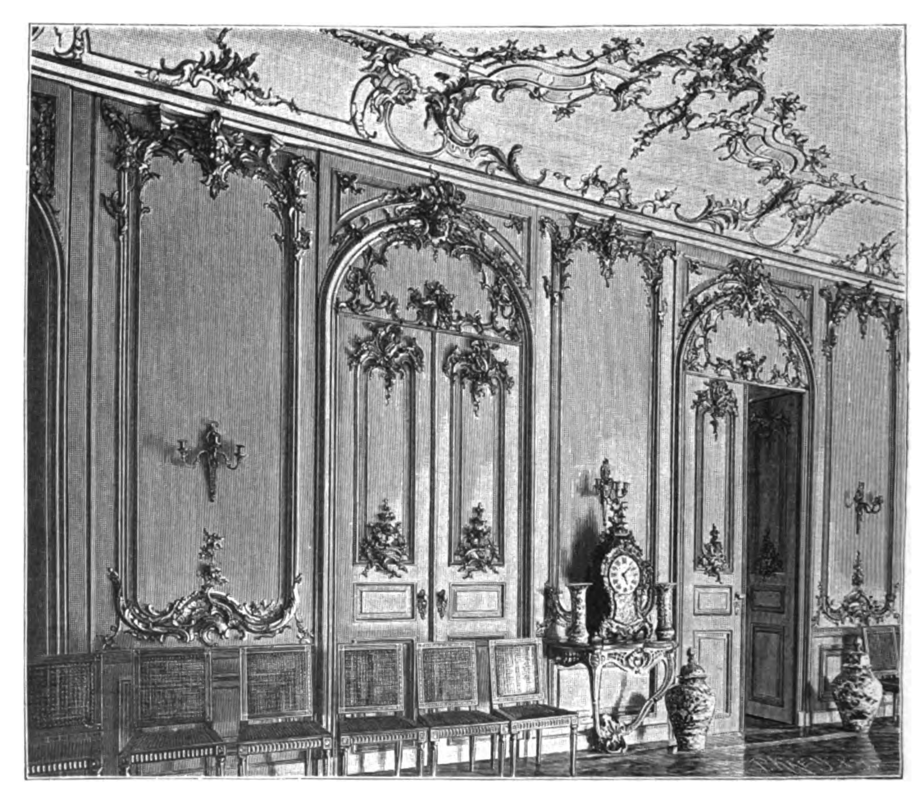


Abb. 343. Speisesaal im Schloß Wilhelmsthal.
Die Wandleuchter und die Stühle sind aus späterer Zeit. (Zu Seite 405.)



Abb. 344. Raphael Donner: Brunnen auf dem Neumarkt in Wien.

Robert de Cotte entworfen und von Leveilé ausgeführt. Schloß Benrath bei Düsseldorf ist für den Kurfürsten Karl Theodor erst 1760 durch Nicolas de Plaget als einstöckige Anlage errichtet worden. Im Schlößchen Wilhelmsthal bei Kassel, von Dury 1753—1767 erbaut, zeigt die Rokokodekoration sich ansprechend zum Eindruck des Wohnlichen verwertet (Abb. 343). Zu den kirchlichen Bauten des Mittelrheins in dieser Periode gehört die St. Peterskirche in Mainz (1748—1756).

Plastik. Der bedeutendste deutsche Bildhauer im Rokokozeitalter lebte in Wien. Es war Georg Raphael Donner (1692—1741), der gerade so wie der Architekt Bähr in Dresden eine Ausnahme in seiner Zeit bildete. Er legte seinem Schaffen ein eingehendes Naturstudium zu Grunde und strebte in der Weise der Antike nach Einfachheit, Wahrheit und Schönheit. Seine Jugendarbeiten, Marmorfiguren im Schlosse Mirabell zu Salzburg von 1726, haben allerdings noch eine etwas affektierte Grazie, aber in seinem Hauptwerk, dem Brunnen auf dem Neumarkt in Wien, 1739, entfaltete er voll jene Charakterzüge (Abb. 344). Der Brunnen ist ein breites niedriges Wasserbecken, auf dessen Rande die Gestalten der vier niederösterreichischen Hauptflüsse lagern. Auf einem mittleren Aufbau thront die allegorische Gestalt der Klugheit, und zu ihren Füßen treiben vier Putti mit wasserspeienden Fischen ihr Spiel. Die architektonischen Verhältnisse und die Silhouette des Ganzen sind außerordentlich glücklich. Selbst die überschlanken Proportionen der Figuren und ihre zu kleinen, wenig bedeutenden Köpfe vermögen den vorteilhaften Eindruck nicht zu stören.

Die jetzigen Figuren des Brunnens sind eine Bronzewiederholung der ursprünglichen Bleioriginale. Einen schönen Wandbrunnen schuf Donner für das alte Rathaus in Wien mit der Darstellung von Andromedas Befreiung (1739), für das Belvedere eine Marmorstatue Kaiser Karls VI. In Preßburg stattete er die Grabkapelle des Fürstprimas Emerich Esterhazy aus: vor einem Kruzifix kniet die Bildnisgestalt des Verstorbenen, an dem Altar stehen zwei große Engel und in Relief sind Passionsszenen dargestellt. Eine kolossale Reiterfigur des heiligen Martin für diese Stadt wurde in Blei gegossen. — Raphael Donners Bruder Matthäus Donner war als Medailleur thätig, zu seinen Nachfolgern gehört Franz Xaver Messerschmidt (1732—1783), der in Bildnisköpfen sehr scharf charakterisierte und außerdem satirisch-phantastische Charakterköpfe arbeitete.



Abb. 345. Teil des Deckengemäldes von Jan. Zick im Festsaal des Schlosses zu Bruchsal. (Zu Seite 407.)

Im übrigen Deutschland wird in der Plastik fast nur dekorativ geschaffen und da im ganzen mit großem Geschick. Wenn auch wenige einzelne Meister wie Matielli, der die Figuren für die Dresdener Hofkirche anfertigte, Peter Wagner, der in Würzburg arbeitete, Egydius Asam, der Skulpturen für die Münchener und Freisinger Kirchen machte, hervorragen, so war das allgemeine Kunstempfinden doch noch so lebendig, um den meisten Kunstwerken wenigstens dekorativen Wert zu verleihen. Die Statuen sind als Einzelwerke betrachtet, meistens flüchtig und anatomisch unrichtig, auch allzu malerisch aufgefaßt, aber

an der betreffenden Stelle der Bauten, für welche sie geschaffen wurden, sind sie meistens sehr wirkungsvoll und tragen viel zur künstlerischen Belebung bei. Besonders gut gelingen den Künstlern Kindergruppen, die mit ihrer frischen Natürlichkeit ein angenehmes Gegenbild abgeben zu den affektierten Gestalten erwachsener Personen.

Malerei. Dasselbe dekorative Geschick wie die zum Schmuck der Bauten verwertete Plastik offenbarte die Wand- und Deckenmalerei, welche die Grundsätze Correggios in virtuoser Weise weiterbildete, indem sie dabei an das 17. Jahrhundert anknüpfte. Besonders in süddeutschen Kirchen und Schlössern gelangte diese Richtung zur Ausbildung und hat dort sehr wirkungsvolle Werke aufzuweisen. Die Kompositionen sind kühn, haben aber einen großartigen Zug, in der Perspektive werden blendende Kunststücke vorgeführt, malerische Lichteffekte und frische Farbe, prickelnde Sinnlichkeit helfen mit. Der bedeutendste Vertreter dieses Gebietes ist Daniel Gran (1694—1757) in Wien, der die Schlösser Schönbrunn und Hetzendorf, das Schwarzenberg-Palais und die kaiserliche Bibliothek in Wien mit Wand-, Decken- und Kuppelgemälden schmückte. Kaum weniger effektvoll sind die Malereien dreier Tiroler Künstler, Michelangelo Unterberger (1695—1758), Paul Troger (1698—1777) und des letzteren Schüler Martin Knoller (1725—1804). In München waren in ähnlichem Sinne die Brüder Asam thätig, während der Münchener Januarius Zick (1733—1797) diese Richtung nach Koblenz und Umgegend verpflanzte und im Schloß Bruchsal (Abb. 345) malte.



Abb. 346. Balthasar Denner: Alte Frau. Wien 1721. (Zu Seite 408.)

Von dem noch immer bedeutenden künstlerischen Vermögen der Zeit zeugt in ganz anderer Weise die Bildnismalerei. In unmittelbarer Naturwahrheit und kraftvoller Erfassung der Persönlichkeit leisten einige Künstler noch recht Tüchtiges. Der Älteste unter ihnen ist Johann Kupetzky (1666 bis

1740), der 22 Jahre in Rom lebte, dann 1709 nach Wien übersiedelte und dort der Lieblingsmaler der vornehmen Gesellschaft wurde, aber 1718 für den Rest seines Lebens nach Nürnberg ging. Seine große Geschicklichkeit offenbarte sich darin, daß er sich zuerst die italienische Manier gut aneignete, sich dann nicht ohne Erfolg Rembrandt zum Muster nahm und beiden Vorbildern gegenüber eine gewisse Selbständigkeit bewahrte. — Durch eindringliches Naturstudium zu Absonderlichkeiten verführt, wurde der seinerzeit in Nord-Deutschland, Dänemark und England viel beschäftigte Bildnismaler Balthasar Denner, von Geburt ein Hamburger (1685—1749). Er sah in der Natur lauter Einzelheiten und verstand es nicht, sie zu einer Gesamtwirkung zu verarbeiten. Besonders tritt das in seinen Bildnissen von alten Männern und Frauen (Abb. 346) hervor, bei denen das Gesicht aus einer Unzahl von Fältchen besteht. Die persönliche Charakteristik ertrinkt darunter völlig. Dazu kommt die ganz unlebendige seifige oder kreidige Farbengebung. — Auch auf reinen Naturstudien basiert die Kunst des Anton Graff aus Winterthur (1736 bis 1813), der in Dresden thätig war. Er sah nüchtern aber scharf und trug



Abb. 347. Anton Graff, Selbstbildnis. Dresden, Kgl. Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 409.)

schlicht und einfach in kerniger Auffassung der Persönlichkeit und tüchtiger Technik vor (Abb. 347).

Mit Anton Graff in der Beanlagung verwandt war der bedeutendste deutsche Maler des 18. Jahrhunderts Daniel Chodowiecki aus Danzig (1726—1801). Er war, wenn auch nicht ohne Anregung durch die französische Kunst, in erster Linie Autodidakt, von scharfer und sicherer Beobachtung, aber auch nüchtern und nicht ohne Pedanterie. Es ist nur ein enger Kreis, den er beherrscht, das Leben des deutschen Bürgers. Seine wenigen Gemälde (Blindekuhspiel und Hahnenschlag, Berlin; Gesellschaft im Berliner Tiergarten, Leipzig) sind voll guter Beobachtung, aber malerisch unbedeutend. Seine volle Kraft entfaltete er in Handzeichnungen und Radierungen. Unter den ersteren sind

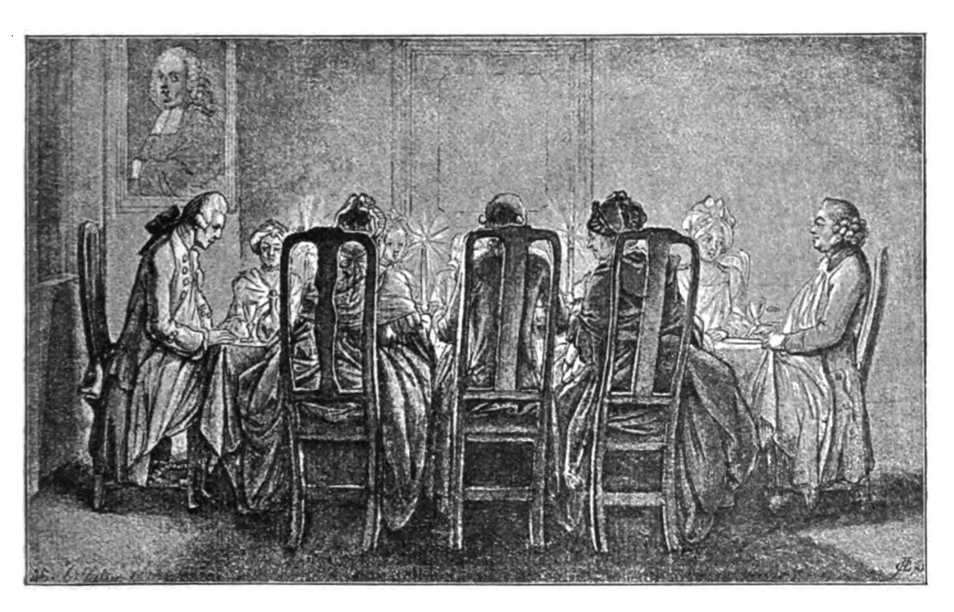


Abb. 348. Eine Abendgesellschaft beim Prediger Bocquet.
Aus Chodowieckis Reisetagebuch von 1773. Nach der im Verlag von Amsler & Ruthardt in Berlin erschienenen Veröffentlichung.

die bedeutendste Folge die 108 Blätter, auf denen er seine Reise von Berlin nach Danzig illustriert hat (1773), in der Berliner Akademie (Abb. 348). Das Komische dieser Blätter ist von ihm meist nicht beabsichtigt, sondern ihm ist es immer voller Ernst mit der Schilderung des gespreizten Wesens seiner Herren und Damen. Auch unter den Radierungen kommen mehrere Blätterfolgen vor: Lebenslauf einer Buhlerin, eines Liederlichen, Heiratsanträge ꝛc., dann Illustrationen zu zeitgenössischen Dichtungen, zum Rousseau, Lessing (Abb. 350) und Goethe. Alle diese Arbeiten wie auch die Einzelblätter, z. B. Wachtparade in Potsdam 1777, Ausmarsch der preußischen Armee 1790, sind kulturgeschichtlich noch interessanter als künstlerisch. Der Gestalt Friedrichs des Großen hat er das Gepräge gegeben, wie sie in der Vorstellung des Volkes noch heute fortlebt (Abb. 349). In seinen Werken spiegelt sich das tägliche Leben seiner Zeit mit



Abb. 349. Daniel Chodowiecki: Friedrich der Große. Federzeichnung. (Zu Seite 409.)

solcher Klarheit wie bei keinem anderen Künstler der gesamten Kunstgeschichte. Wo er über die unmittelbare Gegenwart hinaus ging, wie in seinen Illustrationen zur Geschichte der Kreuzzüge, zu Shakespeare und Ariost, da versagte seine Kunst, weil er keine Phantasie besaß.

Tüchtiges Naturstudium finden wir dann noch beim Tierstück und Stillleben. Das erstere vertritt am besten Johann Elias Ridinger (geb. 1698 zu Ulm, gest. 1767 zu Augsburg), der nur als Kupferstecher thätig gewesen zu sein scheint und ein würdiger Schüler von Rugendas war. Vorzüglich hat er die einheimischen Waldtiere beobachtet (Abb. 351), aber auch die Tierwelt der Tropen gut geschildert. In einer Blätterfolge zur Schöpfungsgeschichte hat er die ganze Tierwelt vorgeführt. Nach ihm ist namentlich Ferdinand Kobell (1740—1799) zu nennen. Im Stillleben zeichneten sich aus: Justus Juncker (1703—1797), Johann Rudolph Byß (1660—1738) und des letzteren Schüler Johann Albert Angermeyer (1674—1740).

Die Landschaft blieb bei den meisten Künstlern konventionell in italisierendem Idealismus befangen und in unmittelbar vedutenartiger Naturwiedergabe unbeholfen. Zu nennen sind Joachim Franz Beich (1665—1748), die beiden Brüder Anton (1678—1722) und Joseph (1684—1735) Feistenberger aus Tirol, Christian Hilfgott Brand (1695—1756), Johann Christian Brand (1723—1795). Unmittelbares Naturempfinden spricht dagegen aus den Radierungen und Aquarellen von Salomon Geßner (1730—1787), die einen gleichen idyllischen Charakter haben wie seine Gedichte (Abb. 352). Nüchtern



Abb. 350. Aus Chodowieckis Kupfern zu „Minna von Barnhelm" vom Jahre 1769. (Zu Seite 409.)

und objektiv in der Naturwiedergabe war der von Goethe weit überschätzte Johann Philipp Hackert (1737—1807). Auch im Architekturbild zeichneten sich einige Maler durch Naturtreue aus wie Vincenz Fischer (1729—1810) und Johann Ludwig Morgenstern (1738—1819).

Viele Maler des 18. Jahrhunderts geben sich ganz der Nachahmung älterer Vorbilder hin. Verhältnismäßig am glücklichsten lief es noch ab, wenn sie sich



Abb. 351. Fliehender Hirsch. Stich von Joh. Elias Ridinger. (Zu Seite 410.)

nur einen Meister oder wenigstens nur eine Schule zum Muster nahmen, wie August Querfurt aus Wolfenbüttel (1696—1761), der Wouwerman nachahmte, oder die drei Brüder Hamilton, welche als Tier- und Stilllebenmaler die vlämische Schule zum Muster nahmen. Andere Künstler wie Johann Konrad Seekatz (1719—1768) und der Dresdener Hofmaler Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712—1774) zeigten ihre Virtuosität darin, daß

sie in verschiedenen Werken Künstler der verschiedensten Zeiten und Völker mit Absicht nachahmten, wofür sie von ihren Zeitgenossen hoch bewundert wurden.

Kunstgewerbe. Die Kleinkünste machten in Deutschland die französische Mode und ihren Wechsel fast noch enger mit als die Architektur. Sie spielten wie in Frankreich so auch in Deutschland eine große Rolle, die ihnen dadurch erleichtert wurde, daß die Rokokoformen für kleine Gegenstände besser passen als für monumentale Verwertung. Alles das, was wir als charakteristisch für Rokokodekoration im großen angeführt haben, gilt auch für ihre Verwendung im kleinen. Die gerade Linie wird möglichst vermieden, es tritt die mehrfach geschwungene an ihre Stelle. Ebenso geraten alle Flächen in lebhafte, möglichst tänzelnde Bewegung. Jede Symmetrie ist verpönt, ungleichwertige Formen müssen einander entsprechen. Das Ornament wird von dem Muschelmotiv beherrscht



Abb. 352. Vignette aus Geßners Idyllen, von ihm selbst radiert. (Zu Seite 410.)

und verwertet dekorativ alle möglichen Gegenstände, am liebsten den reinen und möglichst kapriziösen Schnörkel. Alles Einfache und Natürliche wird zum Widernatürlichen und Komplizierten gemacht. Die beiden Hauptorte für das Kunstgewerbe bleiben nach wie vor Augsburg und Nürnberg.

Als Wandbekleidung hatten früher Ledertapeten gedient, zuletzt waren sie mit bunten Farben und mit Gold verziert worden. Dann wichen sie immer mehr und mehr den im 17. Jahrhundert erfundenen und im 18. Jahrhundert weiter ausgebildeten Papiertapeten, die immer mehr eine künstlerische Ausstattung erhielten. Auch auf den Sitzmöbeln wurde das Leder nicht mehr verwertet, sondern an seine Stelle trat die brillantere Seide oder der Gobelin. Man hielt es für passend, die Sitze und Lehnen der Fauteuils und Sofas, die jetzt allgemein Gebrauch wurden, statt mit einfachen ornamentalen Mustern mit naturalistischen Blumen, figürlichen Szenen, Bildnissen von historischen Persönlichkeiten, Landschaften zu verzieren und nahm keinen Anstoß an dem Gedanken, sich auf solche Dinge zu setzen.

Die anderen Möbel, Schränke, Kästen, Tische, Kommoden, die an Stelle der früheren Truhen traten, wurden mit derjenigen Art von Marqueterie verziert, welche nach ihrem Erfinder Boulearbeit genannt wird. In Deutschland war man in den Farben einfacher und bescheidener als in Frankreich, bildete

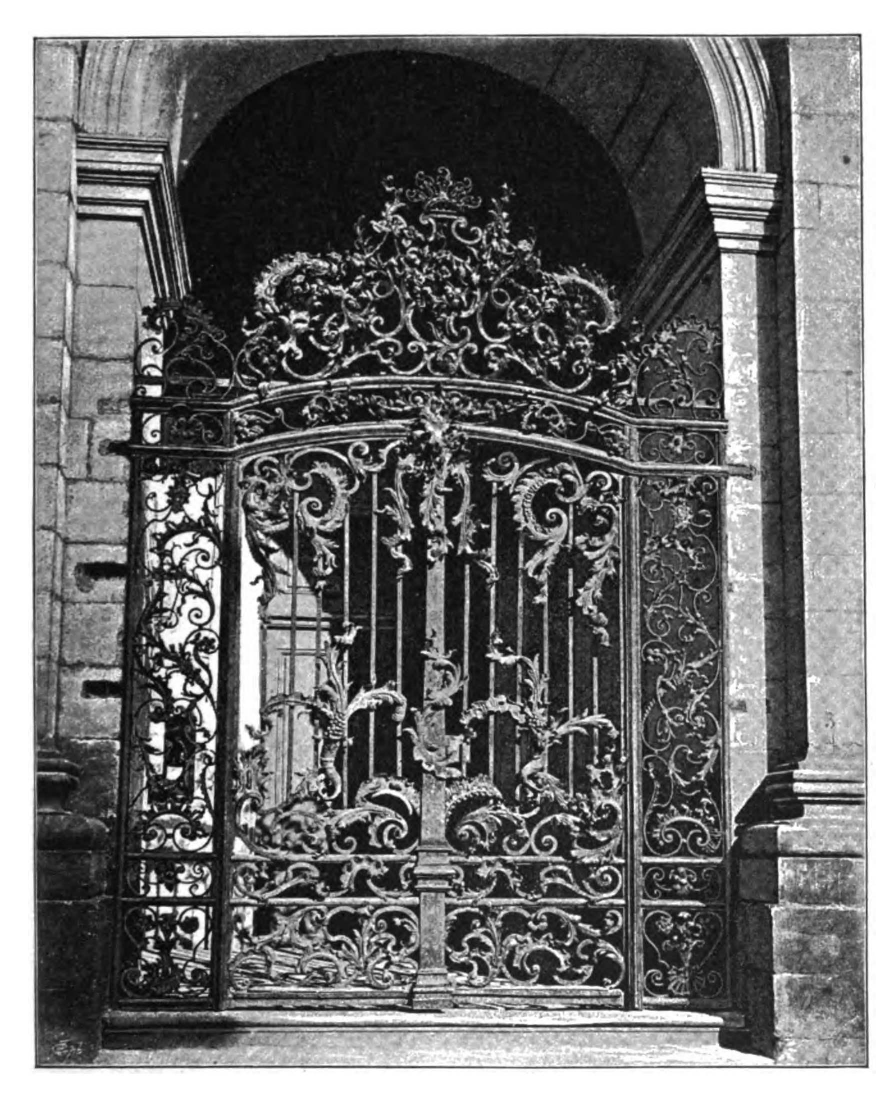


Abb. 358. Gitterthür an der Jesuitenkirche zu Mannheim. (Zu Seite 415.)

aber die Zeichnung mehr aus und stellte Blumen und Figürliches, namentlich Schäferszenen und Chineserien dar. Die französischen Boulemöbel wurden an den Ecken und Kanten mit vergoldetem Metall beschlagen, bei kleineren Gegenständen waren auch die Füße aus vergoldetem Metall. Das wurde wie alles in Deutschland nachgemacht. Der bedeutendste deutsche Künstler in Marqueterie war David Röntgen in Neuwied. Im einfachen Bürgerhaus begnügte man

sich damit, die Möbel mit Furnierhölzern in einfacher Zeichnung und wenigen Tönen zu bedecken. Der warme und matte Holzton wurde aufgegeben und die Erscheinung der Möbel durch Politur oder durch Bemalung mit Lackfarben brillanter gemacht. Auch das übrige Holzwerk der Zimmer wurde lackiert, in der Regel weiß, als gälte es Marmor nachzuahmen.



Abb. 354. Standuhr aus Porzellan. Meißen, um 1750. (Zu Seite 415.)

Bei den Arbeiten aus Metall wird das silberne Tafelgerät immer mehr beschränkt, weil die gewöhnlichen Gebrauchsgegenstände aus Porzellan hergestellt wurden. Nur noch Tafelaufsätze und Leuchter werden aus edlem Metall, oft aber auch aus versilbertem Kupfer angefertigt. Die Goldschmiedekunst zieht sich immer mehr auf kleine Gegenstände für den Toilette- und Arbeitstisch der Damen zurück. Auch in der Emailarbeit ist ein Niedergang zu bemerken, indem statt

des transluciden Email auf Goldgrund die billigere Emailmalerei mit weißem Grund auf Kupfer ausgeführt wird. Was den äußeren Umfang und die Pracht der Erscheinung anbelangt, erlebte die Arbeit in Schmiedeeisen im Rokokozeitalter eine Blüte. Das Schmiedeeisen erwies sich als außerordentlich geeignet, die wildbewegten und zum Teil naturalistischen Formen des Rokoko wiederzugeben. In Gittern, Treppengeländern und geschmiedeten Thüren leistete man Bedeutendes (Abb. 353).

Wenigstens auf einem Gebiet des Kunstgewerbes hatte Deutschland infolge einer bedeutsamen Erfindung, die hier gemacht wurde, etwas Selbständiges aufzuweisen. Schon seit langer Zeit hatte man das Fabrikationsgeheimnis des chinesischen Porzellans in Europa zu entdecken versucht. Aus diesen Bemühungen war die Delfter weiße Fayence entstanden, welche in ganz Europa die alten Majoliken verdrängte. Da entdeckte im Jahre 1709 Johann Friedrich Böttcher (geb. 1682 in Schleiz), der damals in Diensten des Kurfürsten August des Starken stand, nach vielfachen vergeblichen Versuchen Porzellan herzustellen durch Zufall, daß kaolinhaltige Erde dazu gehört. Gleich im nächsten Jahre wurde die kurfürstliche Fabrik auf der Albrechtsburg zu Meißen gegründet und Böttcher wurde ihr Direktor; er leitete sie bis zu seinem Tode 1719. Aber erst unter seinen Nachfolgern, dem Maler Herold und dem Bildhauer Kendler, erlebte sie ihre eigentliche Blüte. Sehr bald wurde es Modesache, daß die deutschen Fürsten sich Porzellanfabriken einrichteten. Aber während des eigentlichen Rokokozeitalters war die weitaus bedeutendste Fabrik die Meißner (Abb. 354—356).



Abb. 355. Schale aus dem Schwanenservice des gräfl. Brühlschen Hausfideikommiß. Meißen, um 1740.
Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Da das europäische Porzellan dem chinesischen nacherfunden worden war, so ahmte man in den ersten beiden Jahrzehnten die chinesischen Formen und Dekorationen nach. Aber auch blauweiße Ware ging damals aus der Meißner und anderen Fabriken hervor. Später unter Herold und Kendler behielt nur noch das Theegeschirr die chinesischen Formen bei, während Terrinen, Schüsseln und Teller Rokokoformen annahmen. In Malerei wurden vielfach tändelnde Rokokoszenen dargestellt, oft auf weißem Grund in bunten oder auch in einer Farbe, oft wurde das ganze Gefäß mit einer Farbe überzogen und ein

medaillonartiger Raum für das Bild ausgespart. Alles in leichter, duftiger Manier vorgetragen in einem eigenen, zu dem glänzenden Material sehr passenden Porzellanstil. Viele Verzierungen waren plastisch. Nach der Mitte des Jahrhunderts wurden sowohl malerisch als auch plastisch häufig Blumen verwertet, die scheinbar absichtslos über die Fläche verstreut wurden, aber in plastischer Ausführung auch Henkel, Deckelknöpfe rc. bildeten. In der gefärbten Porzellanmasse ließ sich



Abb. 356. Jäger und Hirtin. Berliner Porzellan, um 1760.
Im Kgl. Schloß zu Berlin. (Zu Seite 415.)

eine große Natürlichkeit der Blumen erzielen, weniger der Früchte, die ebenfalls angebracht wurden. Die plastischen Eigenschaften des Porzellans führten dann dazu, Statuetten zu bilden, die in natürlichen Farben bemalt wurden. Die gezierte Grazie des Rokoko kam in diesem Material besonders zum Ausdruck. Solche plastische Werke sind aber nur reizvoll in kleinem Maßstabe, in Lebensgröße übertragen machen sie einen unkünstlerischen Eindruck; außerdem stehen der Herstellung sehr großer Porzellanwerke zum Teil unüberwindliche technische Schwierigkeiten im Wege.

II. Die moderne Kunst
seit dem Zeitalter der französischen Revolution.*)

Die moderne Kunst, d. h. diejenige Kunst, die sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vorbereitet, um gegen das Ende des 19. Jahrhunderts zur Herrschaft zu gelangen, unterscheidet sich wesentlich von der aller früheren Epochen. Es ist bereits am Anfang dieses Bandes ausgesprochen worden, daß das Rokoko die letzte Periode mit selbständigem Stilgefühl war. In der That scheint nun jede organische Stilentwickelung ein für allemal abgeschnitten. Die Vergangenheit hat die Macht über die Gegenwart bekommen. Es beginnt der Rundlauf durch alle Zeiten und Stile, der insbesondere der Architektur und den dekorativen Künsten, dann aber auch der Malerei und Bildhauerei des 19. Jahrhunderts einen fast chaotischen Charakter verleiht. Zuerst gilt in der gesamten Kunst die Antike als allein nachahmenswürdig. Dann nimmt die Baukunst die Gotik oder den mittelalterlich-italienischen Rundbogenstil hinzu, um über die Renaissance wieder beim Barock anzulangen, während die Malerei über Raphael zu den frühen Italienern oder zu Rubens und Veronese geht und später abwechselnd in Rembrandt, Ribera, Velazquez und selbst den Japanern ihre Vorbilder sucht. Und wie die Stellung des Künstlers zur Vergangenheit sich vollkommen verändert hat, so auch die Stellung der Nationen zu einander. Früher gingen wohl deutsche Künstler über die Alpen oder wurden Italiener nach Frankreich, Vlamen nach England, Franzosen nach Deutschland berufen. Jetzt aber findet in Ideen, Naturauffassung und Technik eine vollständige gegenseitige Durchdringung statt. Bereits am Anfang unserer Periode ist Davids Atelier in Paris von Schülern aus aller Herren Ländern überfüllt, die seine Lehren in ganz Europa verbreiten. Später eignen sich die deutschen Künstler in Paris die Errungenschaften des Kolorismus an und vermitteln sie an die in München studierenden Slaven und Skandinavier. Die Norweger gründen eine Kolonie in Düsseldorf, die Amerikaner wechseln zwischen Düsseldorf, Paris und London, der Mittelpunkt der spanischen Kunst befindet sich lange Zeit in Rom. So verwischen sich alle Grenzen. Ein Pariser und ein Münchner Freilichtmaler gleichen sich viel mehr als ein Pariser Impressionist und ein Pariser Akademiker. Und endlich hat sich auch die Stellung des Künstlers dem Publikum gegenüber verändert. Kam früher als Auftraggeber neben dem Staat und der Kirche nur der aufgeklärte Amateur in Betracht, so

*) Von hier an verfaßt von Walther Gensel.

verlangt jetzt die breite Masse des Publikums ihren Anteil. Drei neue Faktoren kommen vor allem ihren Wünschen entgegen: die öffentlichen Ausstellungen, die öffentlichen Museen und die Kunstlitteratur. In Paris hatten zwar schon seit 1673 Kunstausstellungen stattgefunden, aber noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts umfaßten diese „Salons" (nach dem Salon carré im Louvre, wo sie seit 1737 stattfanden) nur etwa zweihundert Bilder, und erst in der Revolutionszeit erhielten sie ihre europäische Bedeutung. In London fand die erste große Verkaufsausstellung im Jahre 1760 statt, bei freiem Eintritt und unter so ungeheurem Andrang des Publikums, daß man bei der dritten Ausstellung es wagen konnte, einen Schilling Eintrittsgeld zu erheben. 1786 folgte die Berliner Akademie. Die großen Kunstsammlungen waren zwar immer den Künstlern und Kunstfreunden mit großer Liberalität zugänglich gemacht worden, allein sie befanden sich im ausschließlichen Besitz von Königen und Fürsten, so daß die Öffentlichkeit auf ihre Gestaltung und Vermehrung keinen Einfluß hatte. So war auch hier die Neuordnung des Louvre als Musée national des Arts (1793) von einschneidender Wichtigkeit. Neben den Ausstellungen und Museen entfalteten dann die Kunstvereine, in Deutschland seit 1823, eine ausgebreitete Thätigkeit. Und nun kam es auch zu einem starken Aufblühen der Kunstwissenschaft und der Kunstkritik, deren erster großer Vertreter im modernen Sinne Diderot war. Schon im 18. Jahrhundert tauchten die ersten Kunstzeitschriften auf, zuerst ohne Illustrationen oder mit spärlichen „Kupfern", späterhin mit Holzschnitten und Lithographien, bis durch die Erfindung der Photographie und schließlich des Farbendrucks Abbildungen geschaffen werden konnten, die fast einen Ersatz für das Original zu bieten vermögen. Jetzt gibt es kaum eine Zeitung, die nicht wenigstens in der Sonntagsbeilage ihren Lesern die Kenntnis von Kunstwerken vermittelte. Wuchs so der Einfluß der bildenden Künste auf das große Publikum von Jahr zu Jahr, so konnte umgekehrt auch ein Einfluß des Publikums auf die Kunst nicht ausbleiben. Dieses verlangte eine nahrhaftere, substantiellere Kost als der Amateur, weniger einen Genuß für die Sinne, als eine Anregung für den Verstand und das Gemüt, also philosophische, geschichtliche, religiöse Stoffe, heitere oder rührende Begebenheiten aus dem Leben.

Man hat das 19. Jahrhundert das Jahrhundert der Malerei genannt, nicht mit Unrecht. Während in der Barockkunst die Architektur und die Dekoration die bestimmenden Elemente sind, geht jetzt das Interesse dafür mehr und mehr verloren, tritt die Malerei durchaus in den Vordergrund, und zwar nicht als raumschmückende Kunst, sondern um ihrer selbst willen. Man kann in ihr etwa vier oder fünf Stufen der Entwickelung verfolgen, die der gesellschaftlichen Entwickelung parallel gehen. In der Zeit der großen politischen Ereignisse und Umwälzungen, von der Revolution bis zu den Befreiungskriegen, hielt man es allein für angemessen, die Begebenheiten der antiken Sage und Geschichte darzustellen. Vom Leben der Gegenwart erschienen höchstens militärische Thaten malenswert. Die natürliche Ausdrucksweise dafür war die pathetische Linienkomposition. Das Zeitalter der Restauration und des Bürgerkönigtums war in Frankreich zugleich das Zeitalter der großen Geschichtsschreiber. Man malte

Historien oder historische Genrebilder mit möglichster Treue, starkem Ausdruck und kräftigem Kolorit. Gleichzeitig begann man für den Orient zu schwärmen. Die Bewegung griff nach Belgien und Deutschland über und fand hier viel später noch in der wiedererwachenden Begeisterung für das Kunstgewerbe der Renaissance neue Nahrung. Dieselbe Epoche war aber auch eine Epoche der Sentimentalität, der Ritter- und Räuberpoesie, später der Dorfnovelle. Es kam zunächst für England, dann für Deutschland die Blütezeit des Genrebildes. Allein bald war man, zunächst in England, der schönen Gesten und Posen einerseits, der leuchtenden Asphaltmalerei andererseits überdrüssig und drang auf Wahrheit des Ausdrucks und der Erscheinung. Dazu setzten sich die sozialistischen Ideen, die seit den dreißiger Jahren von Frankreich aus ihren Zug durch die Welt antraten, mit der idyllischen Auffassung des Volkslebens in Widerstreit. Neben das eigentliche Genrebild trat das moderne Arbeiter- und Bauernbild. Es folgte das, was man gemeinhin als Naturalismus in der Kunst bezeichnet. Das Streben nach Wahrheit wurde dann vor allem von den Impressionisten und Luministen übernommen, die mit Feuereifer den schwierigsten Problemen der Licht- und Lufterscheinungen und der Bewegung nachgehen und die Farben in ihre Bestandteile zerlegen. Es war das Zeitalter der technischen Erfindungen und Entdeckungen. Aber auch hier trat mit der Zeit, nachdem alle Probleme ergründet und ausgeschöpft waren, eine Abspannung ein. In England und Frankreich tauchten Künstler auf, die alte Sagen und Legenden und tiefsinnige Allegorien in seltsame neue Formen und Farben kleideten. Aus Amerika kam der große Maler Whistler, der nicht die Wahrheit, sondern die dekorative Schönheit der Töne sucht. In Rom rangen deutsche Künstler um das Problem der Form und der Raumdarstellung. Endlich gelangten die mystischen und symbolistischen Regungen der neuesten Zeit auch in der Kunst zum Ausdruck. Ein tiefes Bedürfnis nach Schönheit, aber nach einer ganz neuen vergeistigten Schönheit erwachte. Linie, Farbe, Licht, Ton und wieder Linie; Historie, Leben, Phantasie, das ist der Gang der modernen Malerei. Alle diese Strömungen lösen nun nicht einander ab, sondern sind parallelen Linien zu vergleichen, die nacheinander beginnen.

Die Malerei wird also im Mittelpunkt unserer Darstellung stehen. Die Plastik, die eine ähnliche Entwickelung durchgemacht hat, tritt dagegen mehr zurück. Natürlich ist ja die Mannigfaltigkeit der Stoffe und der technischen Probleme hier weit geringer. Für die Architektur und das Kunstgewerbe werden kurze Abrisse genügen. Freilich ist niemals so viel gebaut worden wie im 19. Jahrhundert. Aber die Architekten haben sich lange Zeit damit begnügt, frühere Baustile in buntem Wechsel den modernen Bedürfnissen anzupassen. Theater, Museen, Börsen und Bankhäuser, Schulhäuser und Kasernen boten ihnen neben den Schlössern, Kirchen und Wohnhäusern ein reiches Feld zur Bethätigung. Später kamen dazu die Bahnhöfe, Ausstellungsgebäude, Markthallen und Warenhäuser mit ihren ganz neuen Aufgaben. Hier wird die künftige Geschichte der modernen Baukunst einzusetzen haben. Vorläufig aber befindet sich alles noch im Anfangsstadium, so daß eine eigentlich geschichtliche Darstellung unmöglich ist.

Auch die Stellung der einzelnen Völker erleidet wichtige Veränderungen. Frankreich behauptet die führende Stellung, die es bereits im 18. Jahrhundert innegehabt hat. Von Paris aus nehmen die wichtigsten Strömungen ihren Ausgang. Deutschland ist bei weitem nicht so reich an technisch bedeutenden Meistern, besitzt aber eine große Anzahl selbständiger Persönlichkeiten. England übernimmt die Aufgabe, die Traditionen das 18. Jahrhunderts zu erhalten, gibt auf einigen Gebieten, wie dem Genre und der Landschaftsmalerei, fruchtbare Anregungen und bringt einige der interessantesten Erscheinungen, wie Turner und die Präraphaeliten, hervor. Die anderen Völker treten dagegen stark zurück, besonders Spanien und Italien, die nach Goya und Canova kaum mehr einen Künstler von wahrhaft europäischer Bedeutung aufweisen. Holland und Belgien behaupten sich mit Ehren, die Skandinavier verschaffen sich Geltung, Rußland und Amerika treten zum erstenmal auf den Schauplatz.

Die zweite Wiederentdeckung der Antike.

Trotz Barock und Rokoko hatte die Beschäftigung mit der antiken Kunst nie aufgehört. Stets hatte man sie als die Grundlage aller Kunstübung betrachtet, und nur darüber waren Streitigkeiten ausgebrochen, wieweit man sich von ihren Grundsätzen entfernen dürfe und ob es den modernen Künstlern gelungen sei, sie zu übertreffen. Das berühmteste Beispiel ist der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Paris ausgefochtene „Streit der Antiken und Modernen“, in dem Boileau so leidenschaftlich gegen Perrault die Vorzüge der alten Kunst verfocht. Ähnliche litterarische Kämpfe hatten auch am Anfang des 18. Jahrhunderts stattgefunden. Alles aber waren nur Plänkeleien gegen die große Schlacht, die in den vierziger und fünfziger Jahren anhob und mit dem vollen Siege der Antike endete. Wie auf ein verabredetes Zeichen begannen — mitten im Rokoko, der Kunst des „Aufpuffens aller Gesimse, des Abrundens aller Öffnungen“ in der Baukunst, der affektiertesten Bewegungen in der Skulptur — die Architekten, Gelehrten und Kunstfreunde für die strengen Linien der römischen Tempel, für die Einfachheit und Ruhe der antiken Statuen zu schwärmen und in Vorlesungen und Publikationen ihren Idealen Ausdruck zu geben, die dann von den Künstlern in Thaten umgesetzt wurden.

In Paris begannen die Architekten den Reigen. Schon in der Fassade Servandonis für Saint-Sulpice (1732), die über diejenige Meissoniers den Sieg davontrug, zeigte sich ein neuer Geist. 1740 eröffnete der jüngere Blondel eine Architektenschule, in der er die Schüler Borrominis bekämpfte, weil sie gegen die Vorschriften der Alten die feststehenden Dimensionen und Ordnungen abänderten. Noch strengere Ansichten verfocht mit noch mehr Nachdruck 1752 der Abbé Laugier in seinem „Essai sur l'Architecture“. 1750 veröffentlichte Mariette seine Abhandlung über die geschnittenen Steine, 1752 der Amateur Graf Caylus, der schon 1717 von einer Reise nach Italien, Griechenland und Kleinasien eine reiche Sammlung von Altertümern mitgebracht hatte, den Anfang seines „Recueil

d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gaules". Soufflot, Gabriel und andere schufen dann die ersten großen Bauten in der neuen Weise.

In Deutschland wirkte vor allem Johann Friedrich Christ (1700—1756), der als Professor in Leipzig in seinen Vorlesungen nicht nur die große Kunst, sondern auch den Hausrat der Alten als vorbildlich pries. Nachdem er schon 1743 die Richtersche Gemmensammlung herausgegeben hatte, schrieb er 1755 bis 1756 die Einleitung und den Text zu der berühmten Lippertschen Daktyliothek. Die Rolle, die Knobelsdorff in Berlin gespielt hat, ist früher schon erörtert worden. In Dresden führte Friedrich August Krubsacius, der „das Schöne in der Baukunst vornehmlich in den Proportionen" sah, die neuen Ideen zum Siege. In Dresden weilte auch der Italiener Algarotti eine Zeit, der die Antike als Muster und Spiegel der Schönheit rühmte. Und hier erschienen 1755 Johann Joachim Winckelmanns (1717—1768) „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", die den Anschauungen von der edlen Einfalt und stillen Größe der Antike die Begründung und die mit Begeisterung aufgenommene Formulierung gaben. Als Winckelmann bald darauf nach Italien gegangen war, wirkten zwei Männer, von denen er manche Anregungen empfangen hatte, Christian Ludwig von Hagedorn (seit 1763 Generaldirektor der sächsischen Kunstakademien) und der Leipziger Akademiedirektor Adam Friedrich Öser, dessen Werke hinter seinen Anschauungen allerdings wesentlich zurückstehen, in ähnlichem Geiste weiter, freilich ohne seine Kühnheit und Folgerichtigkeit. Und bald darauf trat Lessing mit seinem „Laokoon" hervor.

Eine außerordentliche Erweiterung des Gesichtskreises brachten dann die englischen Publikationen. 1752 machten Dawkins, Bouverie und Robert Wood eine Orientreise, deren Früchte sie in den „Ruinen von Palmyra" (1753) und den „Ruinen von Baalbek" (1757) niederlegten. 1762 begannen Stuart und Revett ihr epochemachendes Werk über die Altertümer Athens. Ihnen war schon 1758 der Franzose Leroy mit den Ruinen der schönsten Baudenkmäler Griechenlands vorangegangen. Endlich sei der zahlreichen Aufnahmen aus Rom, Bajä, Verona, Pola und Südfrankreich von Clérisseau gedacht, der schon 1757 mit dem Edinburger Adam den Diokletians-Palast in Spalato aufgenommen hatte. Von weit größerem Einfluß auf das weitere Publikum aber wurden die wundervollen, malerisch effektvollen Stiche des Italieners Piranesi, des „Rembrandts der römischen Ruinen" (1756). Wieweit die Bewegung ihre Wellen schlug, beweist uns der von Mayrobert berichtete Plan der russischen Kaiserin Katharina sich einen Palast zu erbauen, der genau dem des Augustus und der römischen Kaiser gleichen sollte.

Das entscheidende Ereignis aber, das den Triumph der neuen Anschauungen herbeiführte, indem es alle, auch die Laien, zu stürmischer Begeisterung fortriß, waren die Ausgrabungen von Herculaneum und Pompeji. Nachdem am Anfang des Jahrhunderts (1711) ein Einwohner von Resina auf dem Boden einer Zisterne Trümmer von antiken Statuen gefunden hatte, wurden zunächst von Privaten, wie dem Fürsten von Elboeuf, Ausgrabungen veran-

staltet, bis 1738 der König von Neapel Karl III. sich ihrer mit Nachdruck annahm, der in der Nähe die Villa von Portici erbauen ließ und sie zu einem unvergleichlichen Altertümer-Museum gestaltete. Auf die Entdeckung von Herculaneum folgte 1748 die von Pompeji. Erst jetzt drang die Kunde von diesen ungeheuren Funden ins übrige Europa, aber nun war der Erfolg auch unbeschreiblich. Was war alles, was man bis dahin von der Antike gekannt hatte, im Vergleich zu den Ruinen dieser beiden Städte, in denen nicht nur die antike Kunst, sondern das ganze antike Leben wiederauferstanden zu sein schien! Jeder, der in Kunstsachen überhaupt noch mitsprechen wollte, mußte nun seine italienische Reise gemacht haben, wie, um nur einige Namen zu nennen, der Marquis von Marigny, der Bruder der Madame de Pompadour, die selbst den neuen Ideen durchaus nicht abhold gewesen ist, wie der Herzog von Penthièvre, der Abbé Barthélemy, der Architekt Soufflot, der Maler Greuze. Eine schier unübersehbare Litteratur — Reisebriefe, Beschreibungen, Geschichte — schoß aus dem Boden.

Die neue Leidenschaft oder, wenn man lieber will, die neue Mode machte sich nun bald auch in den bildenden Künsten außer der Architektur geltend. Zuerst in der angewandten Kunst; schrieb doch schon 1763 Grimm, daß alles à la grecque gemacht werde, und hatte schon vorher die Malerin Vigée-Lebrun ihr erstes griechisches Fest veranstaltet. In der Malerei vertrat zuerst Vien, der bereits in Herculaneum eine antike Malerei kopiert hatte, die neuen Prinzipien, als er 1750 nach Paris kam und dort bald Akademieprofessor wurde. 1765 brachte Hubert Robert Ansichten römischer Denkmäler aus Italien mit und dekorierte in Paris unzählige Salons mit antiken Ruinen. 1764 empfahl Cochin der Jüngere für die Ausmalung des Schlosses Choisy statt der vier Jahreszeiten oder vier Elemente, dieser „abgedroschenen Gegenstände", vier Szenen aus der römischen Kaisergeschichte. Und derselbe Mann führte 1773 als Sekretär der Akademie die Lektüre der Ilias statt der Vitae der berühmtesten Maler ein. Schon seit 1762 wurden übrigens für den Rompreis an Stelle der biblischen Stoffe fast ausschließlich antike gegeben. Vergebens erhob Diderot seine warnende Stimme, daß „die Natur nach der Antike reformieren einen dem der Alten entgegengesetzten Weg einschlagen" hieße.

Das Hauptquartier der neuen Kunst aber war und blieb zunächst Rom. Hierher kam Winckelmann im Jahre 1755 und hier schrieb er seine „Geschichte der Kunst", die die Grundlage der ganzen modernen Archäologie bildet. Hier fand er auch den Maler, der seine Anregungen verstand und sie in die That umsetzte, Anton Raphael Mengs (1728—1779), der 1754 die Leitung der neuerrichteten Malerakademie auf dem Kapitol übernommen hatte. Vom absoluten Kunststandpunkt erscheint uns der Dresdener Meister, der von der Antike die Schönheit, von Raphael den Ausdruck, von Correggio die Harmonie, von Tizian die Farbe nehmen wollte, um sie alle zu einer noch höheren Einheit zu verbinden, als ein tüchtiger Eklektiker, als ein sehr begabter Schüler der Caracci und genauer Kenner der antiken Statuen, und wir sind nur zu geneigt zu lächeln, wenn wir Winckelmanns enthusiastisches Urteil über seinen ausgeklügelten und frostigen „Parnaß", dieses nach Justis Urteil „von zum Teil wunderschönen



Abb. 357. Anton Raphael Mengs: Der Parnaß. Rom, Villa Albani. Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 424.)

römischen Damen gestellte lebende Bild", in der Villa Albani (1761) lesen (Abb. 357). Nein, Raphael würde gewiß hier nicht „seinen Kopf neigen". Vergleichen wir aber das Werk mit dem allen, was damals geschaffen wurde, versetzen wir uns ganz in die Strömung der Zeit, vergegenwärtigen wir uns, daß der Apoll von Belvedere damals als das höchste Ideal unter allen Werken des Altertums geschätzt wurde, so können wir die Begeisterung doch begreifen. Hier zum ersten Male fand man wieder vornehme Ruhe, tadellose Verhältnisse, strenge, reine Formen. So war denn Mengs' Einfluß und die Zahl seiner Schüler sehr



Abb. 358. J. H. Wilh. Tischbein: Goethe auf den Ruinen Roms.

bedeutend. Doch haben sich nur wenige von den letzteren einen Namen gemacht. Von seinen deutschen Nachfolgern seien zwei genannt: Wilhelm Tischbein (1751—1829), der in dem berühmten Bilde „Goethe auf den Ruinen Roms" (Abb. 358) sein reifstes und schönstes Werk geschaffen hat, später aber sich auch anderen Anregungen zugänglich erwies, und die liebenswürdige Angelika Kauffmann (1741—1807), die in ihren antiken Kompositionen reine Umrisse und eine zarte Farbengebung mit innigem poetischen Empfinden verband, aber etwas flau und weichlich erscheint und deshalb wohl nur in ihren ein wenig nervösen anmutigen Frauenbildnissen dauernd fortleben wird (Abb. 359). Von Mengs empfing auch der später in England naturalisierte Schweizer Johann Heinrich Füßli entscheidende Anregungen.

Nun aber kamen aus aller Herren Ländern die Künstler nach Rom, denen es beschieden war in den nächsten Jahrzehnten die entscheidenden Rollen zu spielen. 1775 erschien Jacques Louis David, der künftige Diktator der französischen Kunst, 1779 Antonio Canova, der der ganzen europäischen Plastik die klassische Richtung gab, 1787 John Flaxman, der den Gang der englischen Bildhauerkunst bestimmte und durch seine Umrißzeichnungen zu Homer in ganz Europa berühmt wurde. Dazwischen waren auch der Schweizer Trippel und der Württemberger Dannecker gekommen. 1792 endlich langte Carstens am Ziel seiner Sehnsucht an, und 1797 folgte ihm der große Däne Thorwaldsen.



Abb. 359. Angelika Kauffmann: Die Vestalin. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 424.)

So schien denn der Triumph der Antike gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts auf unabsehbare Zeiten gesichert. Allein sie sollte sich der Herrschaft nicht allzulange freuen. Schon entstanden in Deutschland und Frankreich die romantischen Bewegungen, die statt der Antike das Christentum und die heimische Kunst der Vorzeit auf den Schild hoben, schon malten in England die ihre ersten Bilder, von denen die ganze moderne Landschaftsmalerei ihren Ausgang nehmen sollte, und kurz darauf erhob auch die so verachtete Genremalerei wieder ihr Haupt. Und es begann der Kampf zwischen Antike und Moderne, Tradition und Freiheit, Stil und Natur, der bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus die Kunst beherrscht hat.

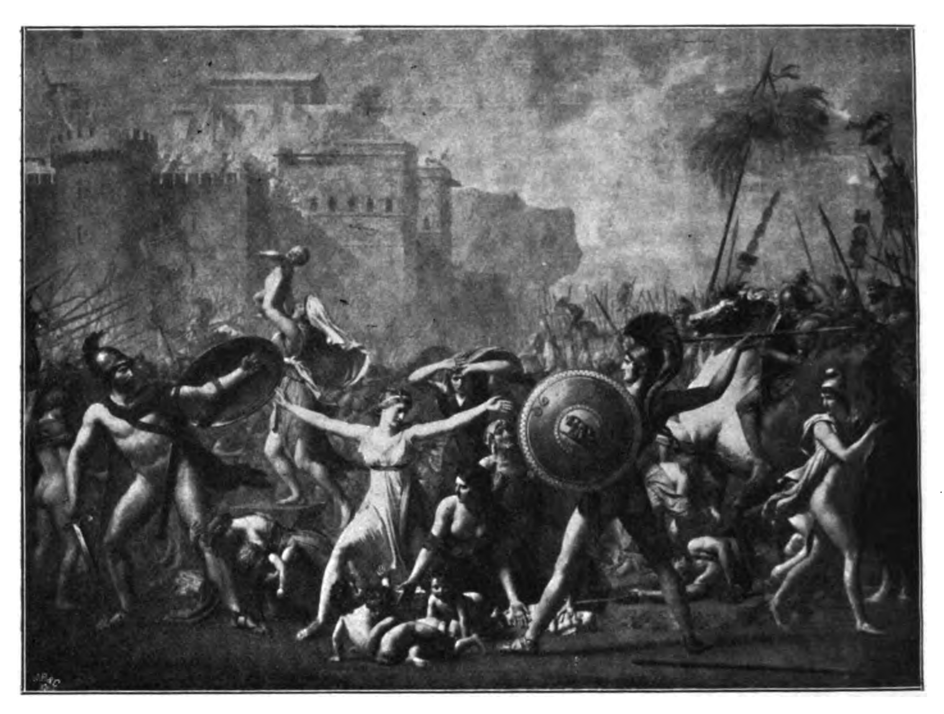


Abb. 360. Jacques Louis David: Der Raub der Sabinerinnen. Paris, Louvre. (Zu Seite 428.)

A. Die französische Kunst.

Malerei. Der Beginn der modernen Kunst in Frankreich ist unzertrennlich mit dem Namen David verbunden. Er ist der Spiegel, der alle Strahlen in sich sammelt, die Sonne, die alle andern Gestirne verblassen läßt. Nur ein Künstler hat im 19. Jahrhundert eine annähernd so unbestrittene Stellung eingenommen, der Deutsche Cornelius. Besaß David nicht die geistige Tiefe und wohl auch nicht die menschliche Größe des deutschen Künstlers, so war er ihm als Maler doch unzweifelhaft überlegen. Denn er beherrschte nicht nur die damals als klassisch angesehene Formensprache im allerhöchsten Maße und riß dadurch die Zeitgenossen zu blindem Entzücken hin, sondern er wußte auch die Ereignisse der Epoche heroisch zu gestalten, war ein ergreifender Verkörperer realistischer Szenen und zugleich einer der größten Porträtmaler der neueren Kunst. Das gewaltige, wenn auch von Theatralischem nicht freie Pathos, das mit Selbstverleugnung gepaarte Selbstbewußtsein der großen Zeit der Revolution und des Konsulats kommt uns, da es an großen Dichtern gefehlt hat, nirgends stärker zum Bewußtsein als vor seinen Bildern, vom Schwur der Horatier an über den gewaltigen Entwurf zur Verbrüderung im Ballhaus bis zu der dithyrambisch übertreibenden Verteilung der Adler. Seine Bilder allein schienen würdig, „die Blicke eines freien Volkes an sich zu fesseln“, er allein vermochte alle

republikanischen Tugenden wahrhaft zu verkörpern, wußte den Festen des Volkes den gebührenden Glanz zu verleihen. Kein Wunder, daß er allen andern Künstlern, nicht nur den Malern, sondern auch den Bildhauern und Architekten, ja selbst den Kleinkünstlern den Stempel seines Geistes aufdrückte. Seit Lebrun hatte es keinen solchen Diktator im Reiche der Kunst gegeben. Es ist müßig zu bedauern, daß die tändelnden Grazien der Schwerenöter des Dix-huitième nun vom Boden weggefegt wurden, daß an die Stelle des zarten Farbenschmelzes die pathetische Linie trat, daß die mutwilligen Schnörkel des Rokoko den geraden, steifen Formen weichen mußten, seine Rolle war notwendig. Übrigens richtete sich sein Programm auch nicht eigentlich gegen die Chardin und Greuze, noch gegen die Nattier und La Tour, sondern gegen „Le Grand Art“ der Schüler Bouchers und Vanloos, deren allegorische Gemälde nicht nur geistig, sondern auch künstlerisch völlig saft- und kraftlos geworden waren. Die Kunst aristokratischer Feinschmecker war unmöglich geworden in einem Volke, das diese frivolen Feinschmecker auf die Guillotine oder wenigstens zum Lande hinaustrieb, und mußte durch eine inhaltvolle, auf die Massen wirkende, sie begeisternde Kunst ersetzt werden. „Um die Energie eines Volkes zu malen,“ heißt es in einem unter Mitwirkung Davids abgefaßten Rapport aus dem Jahre 1794, „welches die Freiheit des Menschengeschlechts proklamiert hat, indem es seine Ketten zerriß, bedarf es stolzer Farben, eines markigen Stils, eines kühnen



Abb. 361. Jacques Louis David: Die drei Genter Damen. Paris, Louvre.
(Zu Seite 428.)

Pinsels und eines vulkanischen Genies." Der Moral zu dienen, die Seelen zu erheben, war die erste Forderung, die er an die Kunst erhob. Und an die Stelle des Manierismus mußte das liebevollste und eindringlichste Studium der Natur treten. Beider Aufgaben war sich David voll bewußt, beiden widmete er seine ganze Energie. Sein Unglück war es nur, daß er ganz in den Bann der archäologischen Strömung geriet, daß er statt der individuellen Schönheit eine Kollektivschönheit suchte. So wurde die Malerei nicht natürlich und frei, sondern kalt und pedantisch.

Jacques Louis David war 1748 zu Paris geboren. Ein entfernter Verwandter von Boucher, der ihn merkwürdigerweise an Vien, einen der ersten Abtrünnigen, empfahl, war er zunächst völlig in den Lehren der alten Schule befangen. Noch 1775, als er mit dem Tode der Söhne Niobes den Rompreis errungen hatte, schwur er, daß die Antike ihn nicht verführen solle; sie „ermangle der Handlung und bewege sich nicht". Aber schon die ersten Monate in Rom, wo ja auch Goethe einige Jahre später sein Damaskus fand, wandelten seinen Geschmack durchaus. Was ihn übrigens hier am meisten fesselte, waren seltsamerweise nicht die Statuen, sondern die Vasen, Münzen und geschnittenen Steine. Die Pest des heiligen Rochus, der Belisar und die den Tod Hektors beweinende Andromache sind noch Werke der Übergangszeit, im Schwur der Horatier hat er seinen Stil gefunden, den Stil des Basreliefs und der Theaterpose; eine Kunst der Vernunft und der Doktrin, aber voll wuchtiger deklamatorischer Kraft. Dieses Werk, dessen Helden „mit unglaublicher Festigkeit schwören, ihren letzten Blutstropfen für die Rettung des Vaterlandes zu vergießen", erntete 1786 einen beispiellosen Erfolg und begründete Davids Ruhm. In späteren Bildern suchte er dann das starre Römertum durch ein milderes Griechentum zu ersetzen und auch der weiblichen Grazie zu ihrem Rechte zu verhelfen, im Grunde genommen aber blieb seine Kunst sich gleich. Auf dem Raub der Sabinerinnen (Abb. 360), dem berühmtesten und frappantesten Beispiel dieser Zeit, kämpfen die beiden Helden nicht miteinander, sondern stehen sich in schönen Fechterposen gegenüber, und ist Hersilia eine Tragödin, die einen ergreifenden Monolog dazwischen deklamiert. Von unmittelbarem Naturempfinden ist auf dem Bilde ebensowenig zu verspüren wie von eigentlich malerischer Auffassung.

Aber welch bewunderungswürdiges Malergenie kam in David zum Durchbruch, wenn er, durch die Zeitereignisse zu realistischen Schöpfungen getrieben, die Bahnen der „großen Kunst" verließ. Sein toter Marat, den er als glühender Republikaner und Mitglied des Konvents gemalt hat, ist ein naturalistisches Kunstwerk von allerhöchster Kraft. Nicht so hoch, wie es die Franzosen thun, dürfte dagegen seine im Auftrage Napoleons gemalte Kaiserkrönung zu stellen sein. Unvergleichlich aber sind wieder die Porträts, seiner selbst, des Papstes Pius VII., der Damen Morel de Tangry (Abb. 361) und der Madame Récamier, nicht nur was die Anordnung, die Haltung und die Lebendigkeit des Ausdrucks, sondern auch das vornehm kühle Kolorit betrifft. David ist 1825 zu Brüssel gestorben, wohin er, der ehemalige Jakobiner, nach der Wiedereinsetzung des Königtums in die Verbannung gegangen war.

Davids Persönlichkeit war so übermächtig, daß nur wenige seiner Schüler stark genug waren, sich individuell zu entwickeln. Von den 428 Namen, die sein Enkel Jules in dem großen, seinem Wirken gewidmeten Buche aufzählt, und unter denen sich Architekten, Bildhauer und Kupferstecher, Deutsche, Belgier, Holländer, Italiener und Spanier, ja selbst Engländer und Amerikaner befinden, sind kaum zwei Dutzend heute noch bekannt, geschweige denn berühmt. Will man recht erkennen, wohin seine Lehre in ihren Konsequenzen führte, so braucht man nur die öden und frostigen Allegorien zu betrachten, die Blondel, Drolling, Mauzaisse und andere an die Plafonds der Louvresäle gemalt haben. Neben David hatten J. B. Regnault (1754—1829) und J. A. Vincent (1746 bis 1816) die besuchtesten Ateliers. Unserm Auge scheinen sie fast ganz im

Davidschen Sinne gearbeitet und gelehrt zu haben, während David selbst die Schüler des ersteren als krank, die des letzteren sogar als unheilbar bezeichnete. Pierre Guérin (1774—1833), die markanteste Persönlichkeit unter ihnen, zeigte in seinem Marcus Sextus, der idealen Geschichte eines Römers, der, aus der Verbannung heimkehrend, sein Weib auf dem Totenbette findet, trotz aller Mängel der Zeichnung und der Farbe soviel Charakter und Ausdruck, daß der ungeheure Erfolg, den er damit errang, begreiflich erscheint; er verfiel aber später in ein hohles Theaterpathos, wie er denn einige seiner Werke (z. B. Hippolyt und Phädra) direkt unter dem Eindruck der Comédie française malte (Talma und Mlle. Duchesnois). François Gérard (1770—1837) übersetzte die Malweise Davids in seinem einstmals vielbewunderten Amor und Psyche ins süßlich Gezierte. Seine Bilder aus der Zeitgeschichte stehen hinter denen des Barons Gros erheblich zurück, unter seinen zahlreichen trefflichen Bildnissen ist das der Madame Récamier das berühmteste, das des Malers Isabey mit seinem Töchterchen wohl das schlichteste und künstlerischste. Gérard und auch Guérin als Lehrer von Delacroix leiten übrigens schon zu einer neuen Kunstauffassung hinüber.



Abb. 362. Pierre Paul Prud'hon: Die Entführung der Psyche. Paris, Louvre. (Zu Seite 430.)

Ganz vom Einflusse Davids wußte sich nur ein bedeutender Künstler frei zu halten, Pierre Paul Prud'hon (1758—1823). Alles, was David aus der Kunst verbannt hatte, als unmännlich, als der großen Zeit unwürdig, scheint sich in seine Bilder geflüchtet zu haben, das zarte Spiel des Lichtes, der holde Reiz jugendlich schmiegsamer Körper, das goldene Zeitalter

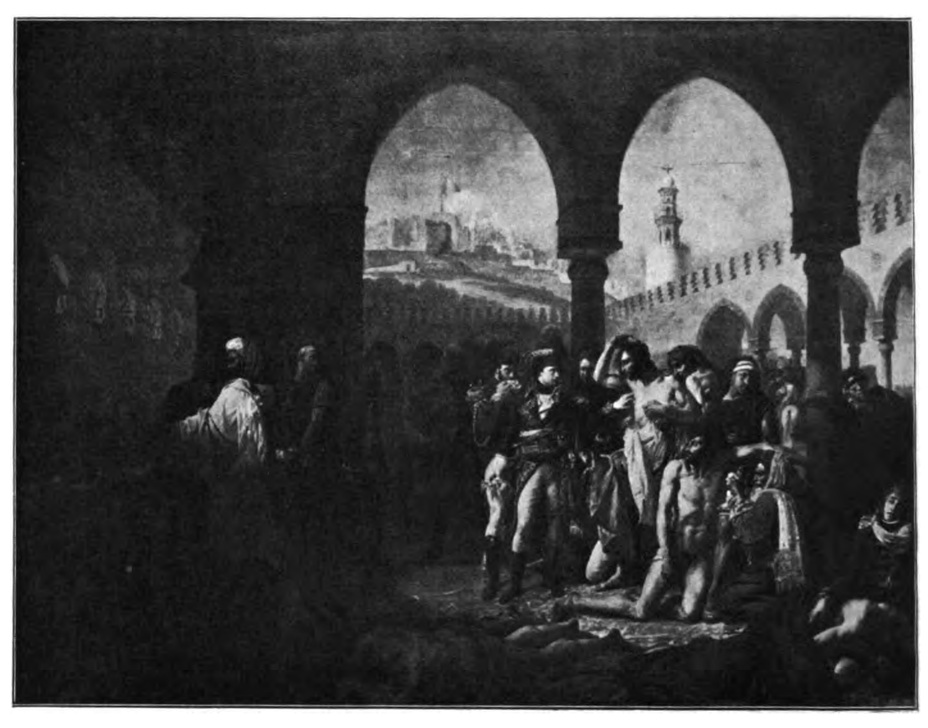


Abb. 363. Antoine Gros: Die Pestkranken von Jaffa. Paris, Louvre. (Zu Seite 433.)

der Unschuld. „Prud'hon ist der Boucher, der Watteau unsrer Zeit", sagte David. „Man muß ihn gewähren lassen. Das kann auf unsre Schule, so wie sie jetzt ist, keinen schlechten Einfluß haben." Während die andern antike Gemmen studierten und alte „Thesauros" durchblätterten, waren seine Lehrmeister Correggio und vor allem Leonardo da Vinci, sein „Meister und Held", „der Vater, Fürst und Erste aller Maler", der seiner Meinung nach Raphael weit übertroffen hat. So sehr er David schätzte, ließ er sich auch in Paris nicht in seinen Bann ziehen. „Ich kann und will nicht mit den Augen der andern sehen; ihre Brillen passen mir nicht." Bald ist es das Kind wie im schaukelnden Zephyr, bald das knospende Alter wie in der Entführung der Psyche (Abb. 362), dessen Reize er besingt. Eine weiche Modellierung, leichte farbige Schatten, die jetzt leider sehr nachgedunkelt sind, kennzeichnen diese etwas weibliche Kunst. Nachdem es ihm in Paris eine Zeit lang sehr schlecht gegangen war — mußte er sich doch seinen Lebensunterhalt mit Vignetten, Briefköpfen, Adressen verdienen —, gelang es ihm, die Aufmerksamkeit des Kaisers auf sich zu ziehen. Das Porträt der Kaiserin Josephine im Louvre und andere Bildnisse der kaiserlichen Familie, später auch seine Stellung als Zeichenlehrer der Marie Louise sind Beweise dafür. 1808 errang er Ruhm und öffentliche Anerkennung durch eine „Vengeance" betitelte Allegorie für den Pariser Gerichtshof, in der er zugleich Opfer, Schuldige und Richter darstellen wollte. Aber durch häusliches Unglück und seine tragisch endende Liebe zur Malerin Konstanze Mayer wurde auch sein Lebens-

abend getrübt. Sein letztes und vielleicht großartigstes, aber unvollendetes Werk ist der Christus am Kreuz im Louvre, eine Beleuchtungsstudie von ergreifender Gewalt. Am dauerndsten werden wohl seine Zeichnungen, meist Kreide auf farbigem Papier, von denen das Museum in Chantilly die schönsten besitzt, seinen Ruhm bewahren. Prud'hon hat übrigens auch Festdekorationen und kunstgewerbliche Gegenstände gezeichnet, so die von Odiot und Thomire ausgeführten Toilettenmöbel der Kaiserin und die Wiege des Roi de Rome.

Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, die besonders durch ihre liebreizenden, wohl etwas geschmeichelten Selbstbildnisse bekannte Malerin, gehört eigentlich noch dem Ancien-Régime an, obwohl sie erst 1842 hochbetagt gestorben ist. Die besten ihrer über sechshundert Porträts sind jedenfalls entweder vor der Revolution, wie Marie-Antoinette mit ihren Kindern, oder während der Revolution außerhalb Frankreichs entstanden.

Die Lehren, die David verkündet und mit solcher Energie durchgesetzt hatte, führten innerhalb seiner Schule zu einem immer starreren Formalismus. Während der Meister selbst bei seinen Schülern hin und wieder originelle Ideen gelten ließ und selbst die Koloristen nicht gänzlich verwarf, die seiner Meinung nach allerdings den Karren vor den Ochsen spannten, waren die späteren Akademiker allen Neuerungen gegenüber unversöhnlich. So wäre die Schule sicher einem unrühmlichen Ende entgegengegangen, wenn ihr nicht von einem ihrer Glieder frisches Leben zugeführt worden wäre, nämlich von Jean Dominique Ingres. Freilich war dieser kein blinder Anhänger des Meisters, ja

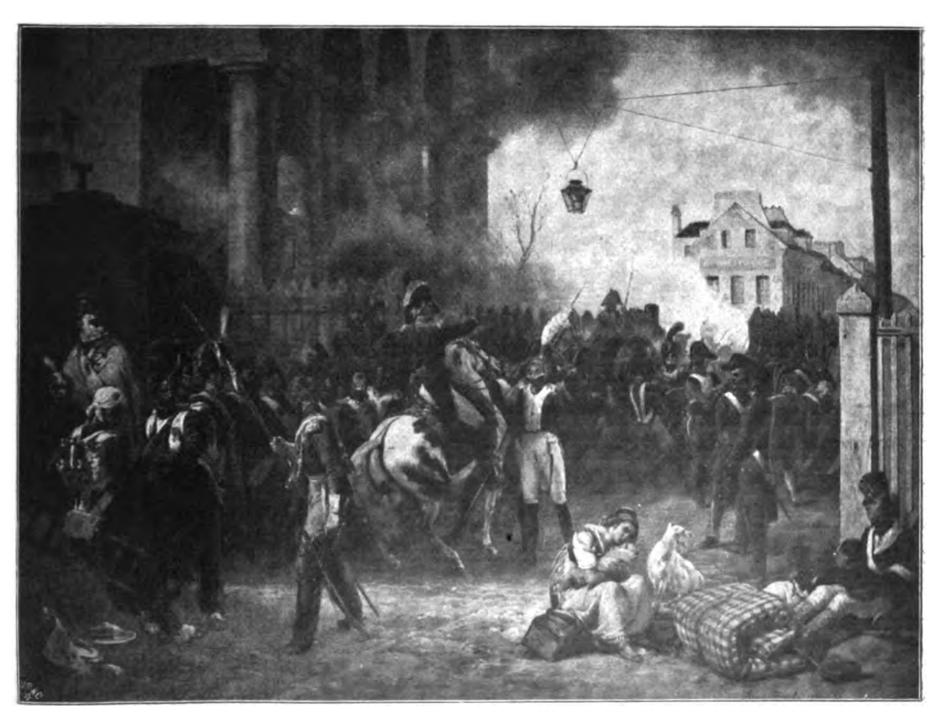


Abb. 364. Horace Vernet: Die Barrière von Clichy (1814). Paris, Louvre. (Zu Seite 434.)

er war es so wenig, daß er eine Zeit lang von den Hütern der offiziellen Kunst als Ketzer verschrieen werden konnte. Besaß er doch die Kühnheit, neben die allein seligmachende Antike eine andere Gottheit zu setzen: Raphael. Volle Anerkennung, geschweige denn Einfluß hat er erst sehr spät errungen. Abseits von Paris in Rom schaffend, fiel er durch seine Einsendungen zu den Salons nur wenig auf, während er andererseits kaum ein leises Echo von dem vernahm, was in der Hauptstadt vorging. Erst 1824, in dem Jahre, wo er aus Italien zurückkehrte, feierte er einen wirklichen Triumph. Und dieser Triumph fiel mitten in die Schlachten der Romantiker. Ehe wir also zu einer Würdigung seines Schaffens übergehen, ist die Entstehung dieser Bewegung darzustellen.

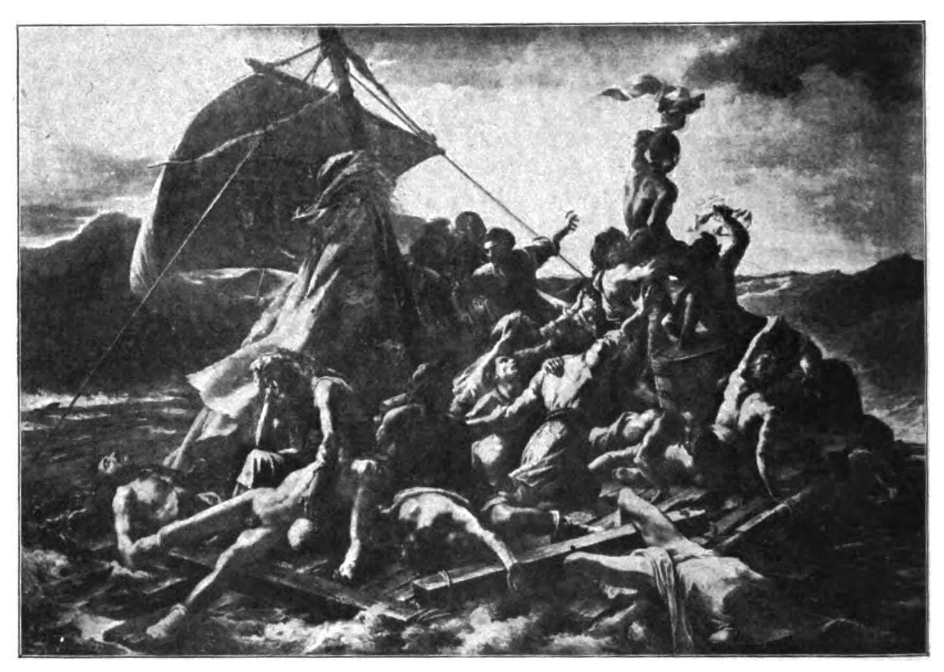


Abb. 365. Théodore Géricault: Das Floß der Medusa. Paris, Louvre. (Zu Seite 434.)

Der Name Romantismus hat in der Geschichte eine so große Rolle gespielt und sich so eingebürgert, daß er kaum mehr entbehrlich erscheint. Und doch ist er wie jeder Parteiname nur mit Vorsicht anzuwenden. Viele, die sich Romantiker nannten, scheinen in ihren künstlerischen Leistungen heute viel eher zu den Gegnern zu gehören, und manche echte Romantiker haben sich nie zur Partei bekannt. Uns interessieren nicht die Parteien, sondern die ganze, einem allgemeinen Bedürfnis nach Freiheit entspringende Bewegung. Es war ein Kampf der Individualitäten gegen den Schulzwang, des künstlerischen Empfindens gegen tote Formeln, der Natürlichkeit gegen die Theatralik, der Farbe gegen den Kontur. An die Stelle der nackten griechischen und römischen Tugendhelden traten die Gestalten der Sage und der heimischen Geschichte oder der südlichen Länder und des Orients mit ihren farbenglühenden Gewändern, an die Stelle

der Pose die leidenschaftliche Bewegung, an die Stelle der klassischen Veduten die wilde Schönheit des Gebirges oder die zarte Lieblichkeit der französischen Ebene. Farbe, Licht, Bewegung, Leben, das sind die Ideale dieser neuen Kunstrevolution. Innerhalb dieser Ideale aber, und je nachdem eins von ihnen die führende Rolle übernahm, gab es so viele Möglichkeiten, daß von einer eigentlichen „Schule" kaum die Rede sein kann.

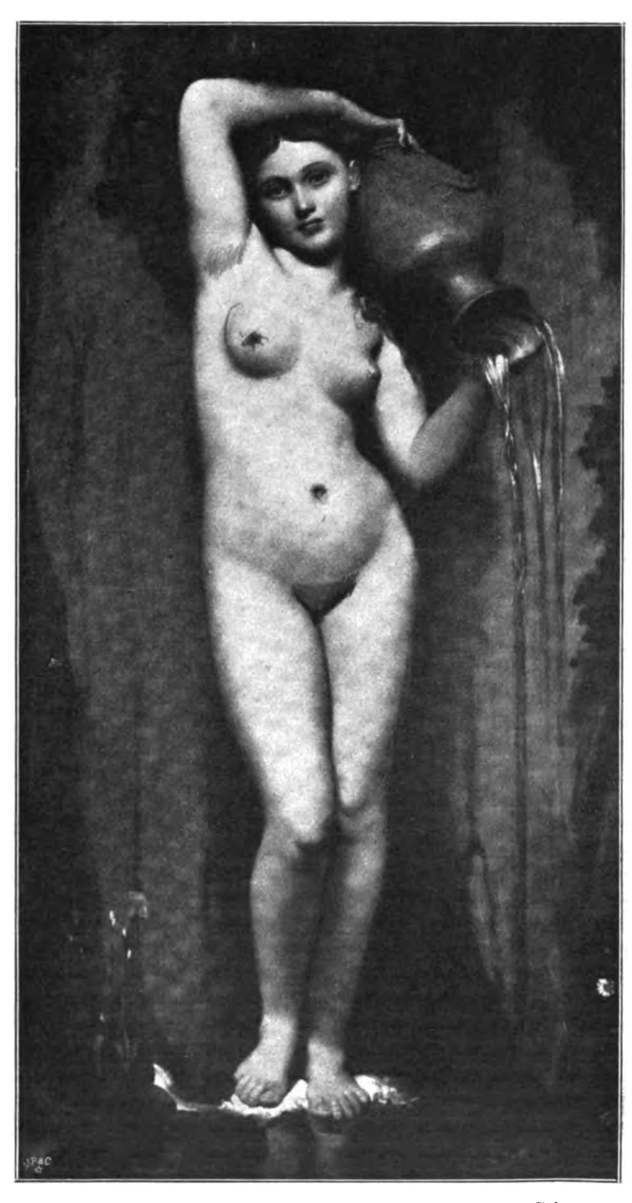


Abb. 366. J. A. D. Ingres: Die Quelle. Paris, Louvre. (Zu Seite 437.)

Schon in den Katalogen der Salons aus den neunziger Jahren finden wir romantische Stoffe, Darstellungen aus der Sage und der mittelalterlichen Geschichte, aus Ariost und Tasso. Auch in Davids Atelier tauchten seltsame Sekten auf, so die Primitiven, Präraphaeliten vorm Präraphaelismus, von denen allerdings kaum Werke erhalten sind. Eine eigentümliche Stellung nimmt Girodet-Trioson (1767—1824) als Vertreter des „akademischen Romantismus" ein, insbesondere durch seine Beerdigung Atalas und seine Szene aus der Sintflut, die in der Konkurrenz mit Davids Sabinerinnen die erste Medaille errang; ein poetisch empfindender, äußerst fleißiger, aber etwas manierierter Künstler, von dem David sagte, man könnte beim Anblick seiner Bilder meinen, daß Malen ein Beruf für Galeerensträflinge sei. Mehr als er trug Jean Antoine Gros (1771—1835) dazu bei, die Tyrannis der David-Schule zu untergraben, Gros, der seltsame Mann, der seine Meisterwerke eigentlich gegen seinen Willen schuf und sie später bereute. Seine großen Bilder im Louvre, die Pestkranken in Jaffa (Abb. 363) und die Schlacht von Eylau, sind wohl etwas überschätzt worden; besonders in dem ersteren steckt noch viel akademische Pose. Erst beim Betrachten seiner Skizzen erkennt man, daß wirklich ein großes koloristisches Talent in ihm steckte, daß wirklich ein neuer Hauch durch seine Werke geht.

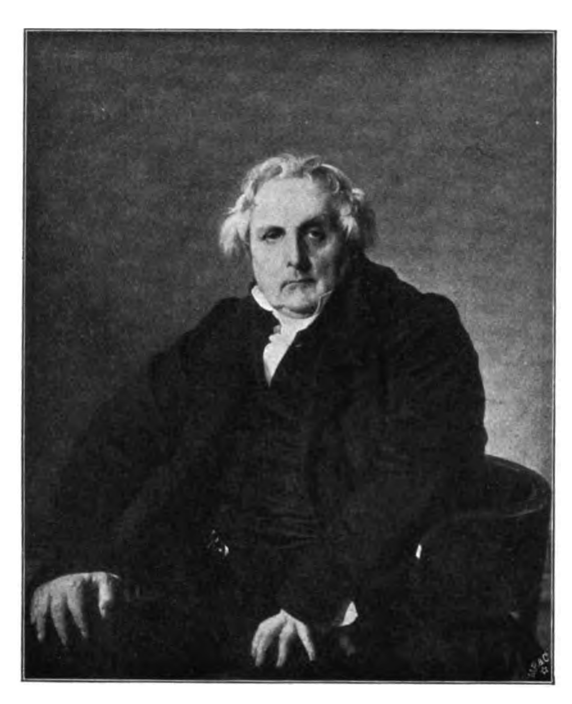


Abb. 367. J. A. D. Ingres: Bertin senior. Paris, Louvre. (Zu Seite 437.)

Horace Vernet (1789 bis 1863) ist so alt geworden und hat den Gipfel seiner Berühmtheit erst so spät erklommen, daß seine Jugendwerke wenig beachtet werden. Bei seinem Namen denkt man zunächst an die ungeheuren Schlachtenbilder aus den afrikanischen Feldzügen und dem Krimkriege, die er im Auftrage Ludwig Philipps und Napoleons III. für die Galerie des Schlosses zu Versailles gemalt hat. Damals galt er bei der Menge für den größten Maler Frankreichs. Kaiser und Könige behandelten ihn wie ihren Freund, Offiziere und Soldaten umjubelten ihn. „Das Malen ist ihm angeboren wie dem Seidenwurm das Spinnen, wie dem Vogel das Singen,“ schrieb Heine 1843, „und seine Werke erscheinen wie Ergebnisse der Notwendigkeit. Kein Stil, aber Natur. Fruchtbarkeit, die ans Lächerliche grenzt.“ Gerade diese Fruchtbarkeit, diese oberflächliche Bravour hat seinen Ruhm so untergraben, daß er von späteren Generationen und sogar noch zu seinen Lebzeiten überhaupt nicht mehr ernst genommen wurde. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß er einer der ersten war, die sich gegen die David-Schule auflehnten, durch seine höchst realistisch ausgeführte „Einnahme einer Redoute“ (1809), und daß er nach einer Periode der Gunst unter Napoleon I. noch unter der Restauration meist als unbotmäßiger Neuerer vom Salon zurückgewiesen wurde. In diese Zeit fällt eins seiner besten Werke, die Verteidigung der Barrière von Clichy (Abb. 364), während die in den dreißiger Jahren gemalten, einstmals hochgepriesenen Historien wie Judith und Holofernes, Raphael im Vatikan, heute kaum mehr erträglich erscheinen. Bei seinen Schlachtenbildern, denen allerdings die epische Größe fehlt, darf die außerordentliche Lebendigkeit und Naturwahrheit nicht unterschätzt werden.

Théodore Géricault (1791—1824) war der erste wirklich große Neuerer, und er wäre vielleicht der größte von allen geworden, wenn ihn nicht der Tod schon im Alter von 33 Jahren dahingerafft hätte. Wenn man sich dieses frühe Ende immer vor Augen hält und in seinen Werken gewissermaßen zwischen den Zeilen liest, d. h. mehr auf das Werdende und sich Vorbereitende als auf das Fertige sieht, so kommt man aus dem Staunen nicht heraus. Auch sein Hauptbild, das berühmte Floß der Medusa, die Schilderung eines entsetzlichen Zeitereignisses, muß man unter diesem Gesichtspunkt betrachten (Abb. 365). Gewiß besitzt das Werk einen hinreißenden Schwung, allein die pathetische Linie des Ganzen verträgt sich nicht durchaus mit dem allzu starken Naturalismus im einzelnen, die Freude am Akt als Anatomie überwiegt die Freude am Akt als malerische Erscheinung. Man merkt es dem Bilde an, daß der Maler Kranke und Leichname als Modelle benutzt hat. Am schönsten kommt Géricaults Talent in seinen Tierbildern zur Geltung. Löwen und Tiger, sich bäumende, galoppierende, kämpfende Pferde bildeten seine Lieblingsvorwürfe; war er doch selbst ein leidenschaftlicher Reiter, dem kein Pferd wild genug sein konnte. Höchst bezeichnend dafür sind die im Museum zu Rouen, seiner Vaterstadt, aufbewahrten Studien und Entwürfe zu einem großen Gemälde, auf dem er das Rennen der wilden Pferde in Rom, ins Antike übersetzt, darstellen wollte. Aus seiner Frühzeit sind die großen Reiterbildnisse im Louvre, aus seiner letzten Zeit die in England gemalten Bilder von modernen Pferderennen hervorzuheben. Was ihn in Gegensatz zur Akademie stellte, war nicht sowohl die Farbe, wenngleich auch er Rubens liebte und sogar seine Kreuzabnahme kopierte, als vielmehr die leidenschaftliche Bewegung und die Natürlichkeit. Er war weniger Romantiker als Naturalist. Aber die Augen waren damals so geblendet, daß sie das

Natürliche gerade unnatürlich fanden. Rief doch Guérin seinem Schüler zu, seine Akte glichen der Natur wie ein Violinkasten einer Violine.

Was Gros nur geahnt und Géricault nicht mehr auszuführen vermocht hatte, war einem Glücklicheren zu erreichen beschieden, Eugène Delacroix.

Ingres und Delacroix. In diesen beiden Namen gipfelt die französische Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und sie haben auch auf ihre ganze weitere Entwickelung bestimmend eingewirkt. Und es gereichte der französischen Kunst zu unermeßlichem Vorteil, daß sie Gegenpole bedeuteten. Von nun an war es unmöglich, daß sie je wieder in eine Sackgasse geriet. Beide Männer waren echte Künstlertemperamente, beide wollten Leidenschaften und Gefühle, Handlungen und Charaktere schildern. Aber sie gingen von den entgegengesetzten Enden an ihre Aufgabe heran. Während Delacroix in Farben dachte, in der Farbe das belebende Element sah, war für Ingres die Farbe eine mehr oder weniger entbehrliche, wenn auch verschönernde Zugabe. Während Delacroix mit dem Pinsel zeichnete, haßte Ingres alle „empâtements“, illuminierte er seine Kompositionen in der Art der Quattrocentisten. Während jener Rubens und Veronese für seine höchsten Ideale erklärte, sah dieser in Rubens etwas von einem Fleischer und verwarf selbst die Venezianer durchaus. Wer von ihnen der größere Künstler gewesen, darüber wird man so lange streiten, wie man sich überhaupt mit ihnen beschäftigen wird. Eben noch schien Delacroix den Sieg endgültig errungen zu haben, und schon will sich das Blatt zu gunsten des Rivalen wenden. Als Mensch aber wird uns Delacroix stets der anziehendere sein. Er ist der feinfühlige Sohn der modernen Zeit, der sich über alles Rechenschaft gibt, vorsichtig die Verdienste abwägt und selbst dem Gegner Anerkennung zollt, Ingres der Starrkopf, der für den Gegner nur Verachtung und Schimpfworte übrig hat, wenn man ihm auch lassen muß, daß sie immer seiner Überzeugung entsprangen.



Abb. 368. Eugène Delacroix: Die Barke des Dante. Paris, Louvre. (Zu Seite 437.)

Jean Dominique Ingres war 1780 als Sohn eines Malers und Bildhauers zu Montauban, der Hauptstadt des südfranzösischen Departements Tarn et Garonne, geboren. Nachdem er drei Jahre lang die Akademie zu Toulouse besucht hatte, ging er 1796 zu David nach Paris, wo er 1801 mit dem Bilde

„Achill empfängt die Gesandten Agamemnons“ den Rompreis errang. Schon damals schwärmte er mit seinen Freunden, dem aus Florenz gebürtigen Bildhauer Bartolini und dem Musiker Fetis, für das Quattrocento. In Italien aber, wohin er erst 1806 gehen durfte, wurde sein Sinn so von den späteren Malereien Raphaels gefangen genommen, daß nur noch die pompejanischen Wandmalereien daneben auf ihn Eindruck machten. Die Werke, die er während seines ersten römischen Aufenthalts (bis 1824) malte, zeigen den Übergang von den Lehren der David-Schule zu diesen Vorbildern. Sie zerfallen in drei Gruppen: Historienbilder oder vielmehr historische Genrebilder wie Romulus und Akron, Pietro Aretino, Roger und Angelika, Darstellungen des Nackten wie Ödipus und die Sphinx, die Badende, eine Odaliske, und Porträts. Aus allen leuchten uns seine Wahlsprüche entgegen: „Die Zeichnung ist die Rechenschaft in der Kunst“ und „Ein gut gezeichnetes Werk wird auch immer gut gemalt sein.“ Die Farbe ist mit wenigen Ausnahmen so nebensächlich und so offenbar nicht von vornherein empfunden, sondern nachträglich



Abb. 369. Eugène Delacroix: Algerische Frauen. Paris, Louvre. (Zu Seite 438)

aufgesetzt, daß Delacroix mit Recht sagen konnte, Ingres verwechsele Färbung und Farbe (coloration et couleur). Ja, diese unvermittelt nebeneinander gesetzten Töne beleidigen zuweilen das Auge, so daß es für einen von den Venezianern oder Vlamen Herkommenden schwer wird zum vollen Genuß zu gelangen, die vollendete Vornehmheit und Reinheit der Umrisse, die zarte und keusche Modellierung des Fleisches zu bewundern. Die Behandlung des historischen Stoffes erscheint hin und wieder fast kindlich naiv. So geschah es, daß eine Zeit lang überhaupt nur die damals entstandenen Porträts, unter denen das ungemein vergeistigte, in der Zartheit der Incarnation an Leonardo erinnernde Bildnis der Madame Devauçay hervorragt, recht gewürdigt wurden. Mit dem Jahre 1824, in dem er nach Paris zurückkehrte, änderte sich plötzlich vollkommen seine Stellung. Der soeben noch als Gotiker und Primitiver Verschriene wurde von den Akademikern als homme de résistance auf den Schild gehoben und blieb nun als Mitglied des Instituts (seit 1826), als Direktor der Akademie in Rom (1834—1841) und bis zu seinem 1867 zu Paris erfolgten Tode der unumschränkte Beherrscher der offiziellen Kunst.

Ingres' religiöse Malereien, von dem ganz raphaelesk gezeichneten aber nicht empfundenen Gelübde Ludwigs XIII. (1824) bis zum Märtyrertod des heiligen Symphorion (1834), den

er selbst als sein Meisterwerk in Anspruch nahm, wirken heute eisig kalt und würden mit Recht der Vergessenheit anheimfallen, wenn uns nicht wundervolle Studien dazu immer wieder die Größe des Meisters ins Gedächtnis riefen. Auch die außerordentliche Berühmtheit der Apotheose Homers (eigentlich als Plafond gemalt) im Louvre erscheint uns heute kaum mehr verständlich, abwohl einzelne Köpfe und Gestalten, insbesondere die beiden Musen, zu seinen schönsten Werken gehören. Große Gruppen zusammenzustellen, war ebensowenig seine Stärke wie bewegte Szenen zu malen. Von den durch die pompejanischen Malereien beeinflußten Werken sei die Stratonike im Museum von Chantilly, ein wahres Kleinod, von den Darstellungen des Nackten die Quelle (Abb. 366), eine der am vollendetsten modellierten weiblichen Gestalten der modernen Kunst, hervorgehoben. Das Allerhöchste leistete aber auch jetzt noch Ingres im Porträt. Sein Bertin senior (Abb. 367), das Porträt des Begründers des Journal des Débats, ist das lebendige Abbild einer ganzen Epoche, wunderbar bis in die kleinsten Dinge ausgeführt und dabei von sprechender Lebendigkeit. Ingres' geschichtliche Bedeutung wurzelt

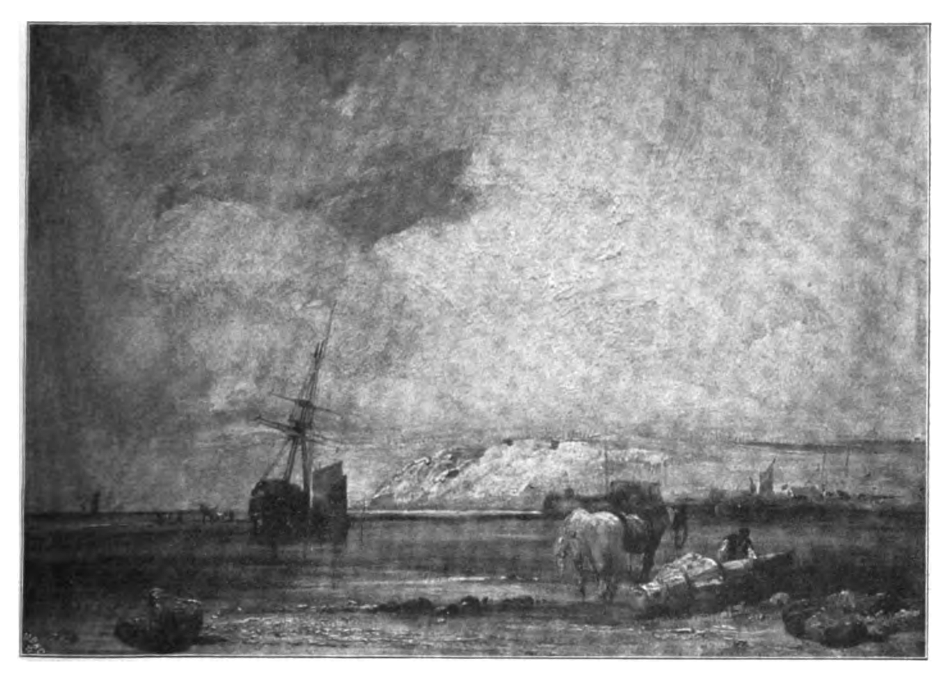


Abb. 370. R. P. Bonington: Küstenbild. London, Wallace-Collection. (Zu Seite 439.)

darin, daß er die französische Kunst, die durch die Romantiker zu einer einseitigen Bewunderung der Maler des 17. Jahrhunderts geführt wurde, auf die echte Antike und die großen Meister des Quattrocento und Cinquecento hingewiesen hat.

Ingres war das Haupt einer Schule und übte als solches einen geradezu tyrannischen Einfluß aus, in Eugène Delacroix, der 1798 zu Charenton bei Paris geboren das Atelier Guérins besucht hatte, sahen wohl die Stürmer und Dränger ihren Führer, aber er hielt sich fern von jeder Agitation; eine aristokratische Natur, deren Briefe und Tagebuchaufzeichnungen zum Schönsten gehören, was in neuerer Zeit von Künstlern über Kunst geschrieben worden ist. Sein Debut mit der höchst effektvoll auf dumpfe graugrüne und braunrote Töne gestimmten Dantebarke (Abb. 368) war nicht so erfolglos, wie man gemeinhin annimmt. Von seinen Lehrern Guérin und Gros ermuntert, von der Kritik als ein zwar ungebärdiges aber starkes Talent anerkannt, das man nur zügeln müsse, was konnte sich ein Vierundzwanzigjähriger Besseres wünschen? Ja, wenn er sich nur hätte zügeln lassen! Allein schon in den nächsten Bildern, dem Gemetzel auf Chios, einer in der Komposition noch etwas theatralischen aber farbenglühenden und von Leidenschaft durchbebten Episode aus den griechischen Befreiungskriegen, und dem Marino Falieri, zeigte er, daß es sich nicht um eine jugendliche Ver-

irrung sondern um ein festes Programm handelte. Von da an war er der „Schmierer", der „Maler mit dem betrunknen Besen", die „Geißel der Kunst", wurden gerade seine besten Werke von der Jury der Salons zurückgewiesen. Das Natürliche, die Farbe, die Sonne, „die allen Dingen ein durchdringendes Leben verleiht", waren seine Ideale und wurden es noch mehr, als er im Jahre 1832 eine Reise nach Algier unternommen hatte.

Die Bilder, an die man zuerst bei seinem Namen denkt, sind die im Louvre hängenden, die unwiderstehlich fortreißende Freiheit auf den Barrikaden, die algerischen Frauen (Abb. 369), der Schiffbruch Don Juans, der wie ein prächtiger Teppich wirkende Einzug der Kreuzfahrer. Aber wer nur sie gesehen hat, kennt Delacroix nur halb. Das Schönste, was wir von ihm besitzen, sind seine Wandmalereien und seine kleineren Bilder. Er war einer der größten Monumentalmaler des 19. Jahrhunderts. Die Werke seiner Zeitgenossen sind zum größten Teil an die Wände oder die Decke geklebte Museumsbilder, die seinigen sind in dem Raume für den Raum empfunden und darum im wahrsten Sinne raumschmückend. Tritt man in die Bibliothek des Palais Bourbon oder in die Apollogalerie des Louvre, wo er den Kampf des Lichtes mit der Finsternis dargestellt hat, oder in die Kapelle der Engel in Saint-Sulpice, so wird man sofort in eine festliche oder in eine erhabene Stimmung versetzt. Hier waltet ein wirklicher Maler und kein Historiograph. In den kleineren Bildern aber, seien es nun Historien, für die ihm Tasso und Ariost, Goethe und Shakespeare, besonders aber Byron und Scott die Motive gaben, oder kämpfende Pferde und Löwen, oder Blumenstücke, scheint alles vorweg genommen oder vorher geahnt, was später als neue Erfindung galt. Wie ist da alles auf die Farbe hin komponiert, wie klingt da alles zusammen, wie fein sind die Reflexe und Übergänge! Und zugleich finden wir in ihnen einen Sinn für das Charakteristische der Bewegung, wie ihn kaum ein anderer damals besessen hat. „Ein Zeichner muß die Bewegung eines vom Dache stürzenden Arbeiters im Fluge erhaschen können," darin ist schon das ganze Prinzip des Impressionismus enthalten. Gegen das Ende seiner Laufbahn traten diese Bestrebungen immer schärfer hervor. „Die Zeit ist nahe," schrieb ein Kritiker, „wenn Delacroix nicht genest, wo er sich nur noch im Zusammenstellen von Tönen üben wird, ohne sich darüber zu beunruhigen, ob sie etwas vorstellen." Und er selbst schrieb noch wenige Wochen vor seinem Tode (1863) auf die letzte Seite seines Tagebuchs: „Das erste Verdienst eines Gemäldes ist: ein Fest für die Augen zu sein." Trotzdem war ihm die Kunst durchaus nicht nur ein Spiel mit Linien und Farben. „Wer Kunst sagt, sagt Poesie. Es gibt keine Kunst ohne ein poetisches Ziel."

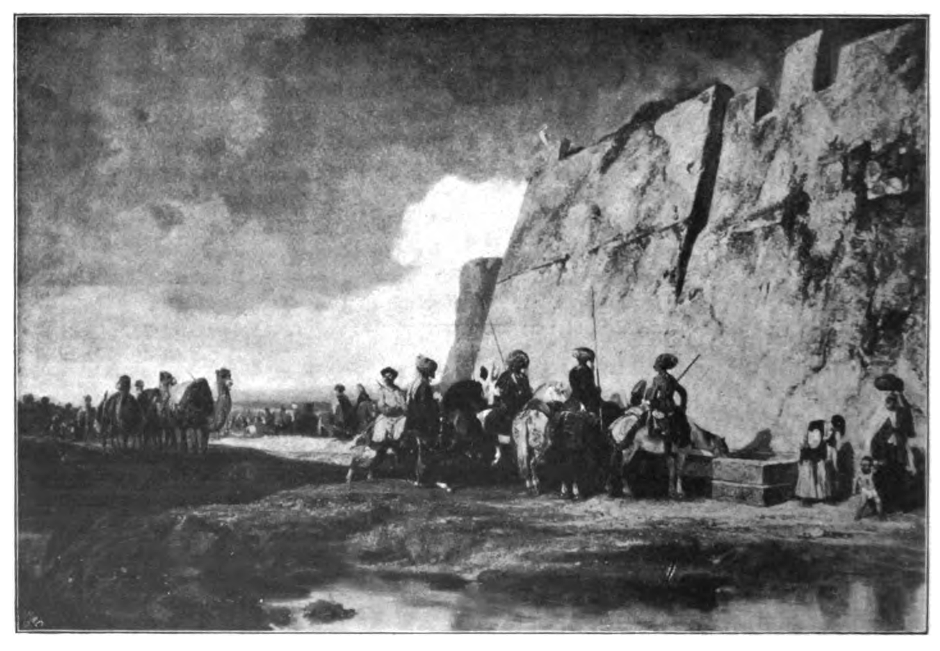


Abb. 371. Alexandre Decamps: Der Wasserplatz. London, Wallace Collection. (Zu Seite 440.)

Delacroix wäre einer der größten Maler aller Zeiten gewesen, wenn er die souveräne Leichtigkeit eines Rubens besessen hätte. Aber auch so wurde er der größte französische Maler des neunzehnten Jahrhunderts, sofern Malerei die Kunst der Farbe bedeutet.

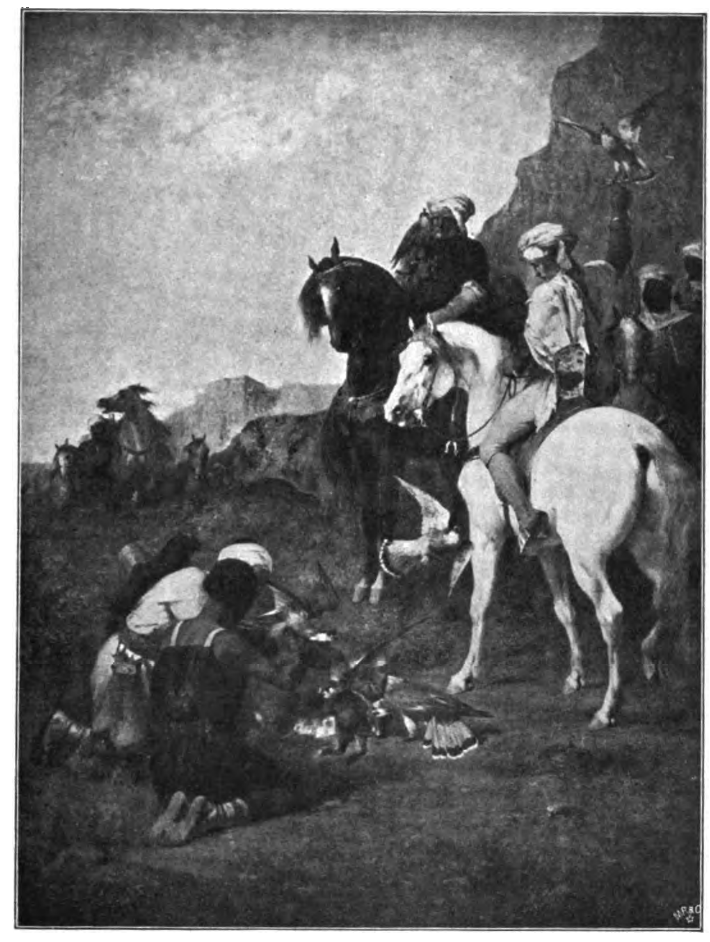


Abb. 372. Eugène Fromentin: Falkenjagd in Algier. Paris, Louvre. (Zu Seite 441.)

Neben Delacroix muß vor allem eines Frühverstorbenen gedacht werden, der zwar in England geboren war, aber in Frankreich gelebt hat und seiner Ausbildung nach vollkommen zur französischen Schule gehört, Richard Parkes Bonington (1801 bis 1828). Von ihm sagte Delacroix, daß er ganz fertig und vollkommen ausgerüstet auf die Welt gekommen, daß alles, was er auf die Leinwand setze, entzückend sei, und daß er schrecklich viel im Umgang mit diesem Burschen gewinnen könne. Wieviel jeder von ihnen dem andern zu verdanken hat, ist schwer zu bestimmen, doch scheint Boningtons Einfluß der stärkere gewesen zu sein. Früher schätzte man vor allem seine Landschaften, die in der Zartheit der Töne und der Feinheit der Luftstimmung mit den Arbeiten seines Landsmanns Turner wetteifern und viele von den besten Eigenschaften der späteren Impressionisten besitzen (Abb. 370). Er war aber auch einer der allergrößten Koloristen der Zeit. Seine kleinen geschichtlichen Bilder, Ölgemälde wie Aquarelle, stehen an Schönheit der Farbe, Wärme des Tons, Stärke des Lichts denen des Freundes nicht nach.

Im übrigen wurden die Ideale des Romantismus am treuesten von den Orientmalern gepflegt. Nach dem Orient war Alexandre Decamps (1803 bis 1860) schon zwei Jahre vor Delacroix' Algierreise gegangen. Seine berühmtesten Bilder stellen türkische Schulen und Kaffeehausszenen, zerlumpte



Abb. 373. Léopold Robert: Ankunft der Schnitter in den Pontinischen Sümpfen. Paris, Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 441.)

Soldaten, Karawanen dar und sind durch stärkste Lichtwirkung und warmes Kolorit wie durch lebendige Charakterisierung gleich ausgezeichnet (Abb. 371). Außerdem war Decamps ein ausgezeichneter Hunde- und Affenmaler und hat auf dem letzteren Gebiete schon lange vor dem Deutschen Gabriel Max heitere parodistische Wirkungen erzielt. Weniger glücklich war er, wenn sein Ehrgeiz ihn dazu verführte, in der Darstellung dramatischer Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. Zumal die Zeitgenossen entsetzten sich über das Brutal-Naturalistische seiner Gestalten, die er, wie Rembrandt, nur durch die Lichtwirkung zu heben suchte. Technisch ist Decamps einer der größten Farbenköche der neueren Kunst. Freilich sind seine Schatten noch sehr dunkel, da er „in dem Unvermögen, viel Sonne mit wenig Schatten zu geben, mit viel Schatten wenigstens etwas Sonne hervorzubringen gedachte". Prosper Marilhat (1811—1847), der zuerst 1830—1833 in Begleitung des deutschen Barons Hügel den Orient bereist hatte, war nicht so radikal wie Decamps. Ihm war es weniger um die zitternde Schwüle zu thun, in die dort die Gegenstände getaucht sind, als um das feine goldene Licht, in dem sie glänzen, und um die wunderbare Klarheit, in der sie sich vom Himmel abheben. In seinem Bestreben, „das Wahre zu idealisieren", fand er in Eugène Fromentin (1820—1876) einen ebenbürtigen Nachfolger. Fromentin suchte einen Mittelweg zwischen der akademischen Tradition und der künstlerischen Ungebundenheit. Seine Bilder sind stets geschmackvoll und anziehend, wie denn ihr Urheber ein äußerst geistreicher Kunstschriftsteller war, lösen aber keine starken Empfindungen aus. Im Gegensatz zu denen Marilhats zeichnet sie ein zartes silbriges Grau aus. Prächtig gemalte

graue oder weiße arabische Rosse stehen oft im Vordergrunde (Abb. 372). Von den zahlreichen Nachfolgern dieser drei Orientmaler sei Gustave Guillaumet genannt.

Léopold Robert (1794—1835), der sich den romantischsten aller Stoffe, das italienische Räuber- und Volksleben auserkoren hatte, hätte sich, so sollte man meinen, auch in seiner Behandlung der neuen Strömung anschließen müssen. Aber er vermochte es nicht über sich zu gewinnen, seine Modelle nicht zu stilisieren; dachte er doch sogar eine Zeit lang daran, sie in der Art der pompejanischen Malereien zu gestalten. So haben auch seine berühmtesten Bilder, die Ankunft der Schnitter in den pontinischen Sümpfen (Abb. 373) und die Rückkehr von der Wallfahrt zur Madonna del Arco, die einen Sturm des Entzückens hervorriefen und sich noch heute großer Beliebtheit erfreuen, etwas Reliefartiges und Steifes, im Kolorit Trockenes.

Wie er nehmen eine ganze Anzahl Künstler eine Mittelstellung zwischen Ingres und Delacroix ein. Ary Scheffer (1795—1858) rechnete sich selbst zu den Romantikern, war es in der Wahl seiner Stoffe und erreichte wohl auch in einigen kleineren Bildern etwas von der Farbenpracht seines großen Freundes Delacroix. Die größeren aber, wie die Versuchung Christi, die Gretchenbilder, die ihm auch in Deutschland zu einer außerordentlichen Beliebtheit

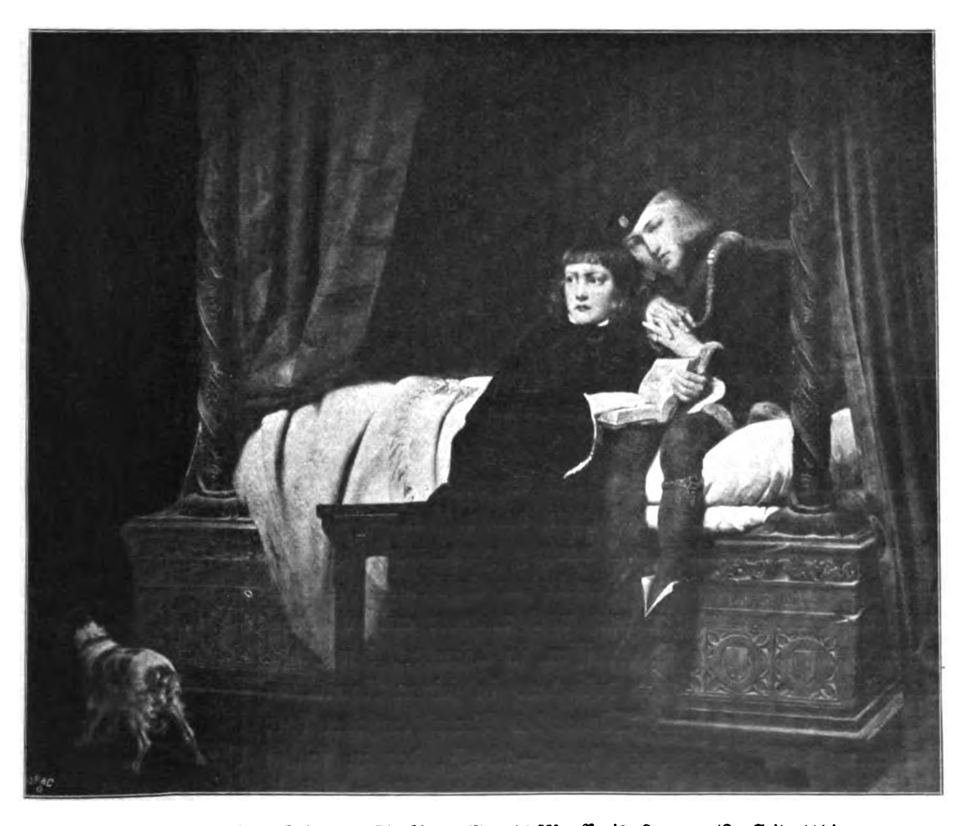


Abb. 374. Paul Delaroche: Die Kinder Eduards IV. Paris, Louvre. (Zu Seite 444.)

verhalfen und das tiefempfundene Bild Augustinus und Monica gehören mit ihrer fast ausschließlichen Betonung der Zeichnung und des Ausdrucks weit eher zur gegnerischen Richtung. Ist sein Ruhm gegen früher stark verblaßt, so wird Théodore Chassériau (1819—1856) erst jetzt in seiner wahren Bedeutung gewürdigt, ein ungemein vielseitiger Künstler, der mythologische und religiöse Stoffe, Szenen aus dem Orient, Porträts und Monumentalmalereien mit der gleichen Meisterschaft gemalt hat. Die auf den Weltausstellungen von 1889 und 1900 ausgestellten Werke zeigten, daß das meiste, was bei seinem Schüler Gustave Moreau als völlig neu erschienen war, die durch und durch



Abb. 375. Camille Corot: Morgenlandschaft. Paris, Louvre. (Zu Seite 447.)

moderne Auffassung von Sage und Legende, die schlanken, übersinnlichen und doch verführerischen Frauengestalten, das raffinierte, wie ein Geschmeide wirkende Kolorit, von ihm nicht nur vorweg genommen, sondern zum Teil sogar mit noch größerer künstlerischer Gewalt zur Erscheinung gebracht waren. Die Weltausstellung von 1900 hat auch noch mehrere andere Künstler dieses Kreises der unverdienten Vergessenheit entrissen, so besonders den Schlachtenmaler Eugène Lami (1800—1890), der besonders in seinen Aquarellen eine an Bonington erinnernde Schönheit und Wärme des Tones entfaltet hat, und den früh verstorbenen Félix Trutat (1824—1848), der in seinen Bildnissen und in seiner jetzt im Louvre befindlichen nackten weiblichen Gestalt eine strenge Naturauffassung mit einer außerordentlichen Weichheit der Modellierung vereinte.

Schließlich sei noch Octave Tassaert (1800—1874) erwähnt, eine wahre Proteusnatur, die sich religiösen Stoffen, amüsanten Pikanterien und sentimentalen, sozialistisch angehauchten Vorstadtszenen mit dem gleichen Geschick anschmiegte.

Viele dieser Künstler, die zwischen den Romantikern und Klassikern die goldene Mittelstraße einzuhalten wußten, pflegt man jetzt unter dem Namen der Künstler des Juste-milieu zusammenzufassen, wie man ja auch die Regierungszeit Ludwig Philipps, in der sie hauptsächlich wirkten, bezeichnet. Ihr typischster Vertreter ist Hippolyte, genannt Paul Delaroche (1797—1856), der

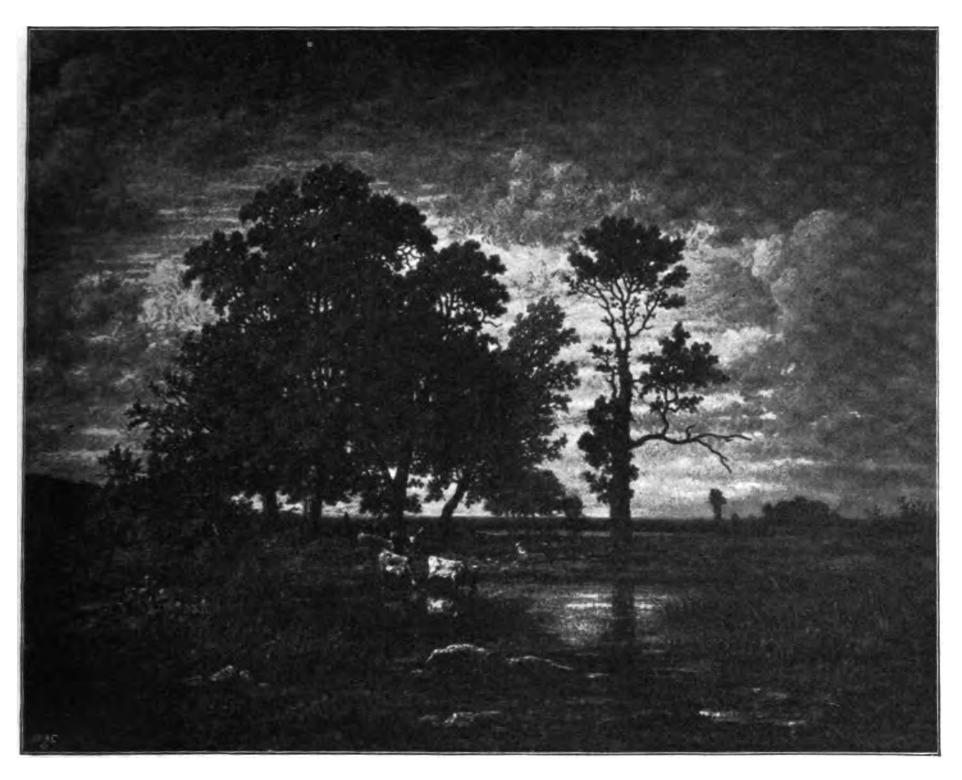


Abb. 376. Théodore Rousseau: Sonnenuntergang bei stürmischem Wetter.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 448.)

Schwiegersohn von Horace Vernet. Zwischen seiner Kunst und der von Delacroix, die zunächst viele gemeinsame Züge aufzuweisen scheinen, klaffen unüberbrückbare Gegensätze. Beide malten Historien, allein Delacroix sah in der Histprie vor allem den malerischen Effekt, Delaroche die dramatische Anekdote. Jenem setzte sich das Gelesene sofort in ein farbensprühendes Bild um, dieser übersetzte es mühsam in Linie und Farben. Bei jenem denkt man kaum an die Vorlagen, dieser malte im Grunde nur Illustrationen. Oder, um mit Delacroix selbst zu reden, der eine hatte Visionen, der andere machte Traduktionen. Aber gerade dieses litterarische Element machte Delaroche so recht zum Manne seiner Zeit. Die Gebildeten bewunderten an seinen Bildern die historische Treue, und

das große Publikum ließ sich von ihm so gern rührende und grausige Geschichten erzählen. Mit einer sehr geschickten Regisseurkunst verband er eine korrekte Zeichnung und soviel koloristischen Reiz, um nicht allzu verwöhnte Augen vollauf zu befriedigen. Noch heute üben seine Söhne Eduards (Abb. 374) mit ihrem künstlerisch völlig entbehrlichen Beiwerk von allen Bildern in den modernen Sälen des Louvre die größte Anziehungskraft aus. Der ungeheure Beifall, mit dem sein Hauptwerk, der Hémicycle in der Ecole des Beaux-Arts, eine Versammlung der berühmtesten Künstler aller Zeiten, aufgenommen wurde, ist bald verstummt. Immerhin verdient dieses Werk, bei dem das künstlerische Vollbringen nicht ganz mit dem Wollen im Einklang steht, nicht die Geringschätzung, mit der man es heute zu behandeln pflegt, ebensowenig wie die tiefempfundenen religiösen Bilder seiner späteren Zeit.

Von Delaroches Schülern hat Thomas Couture (1815—1879) den größten Ruhm errungen, hauptsächlich durch seine durch eminentes zeichnerisches Können und Kompositionstalent ausgezeichneten „Römer der Verfallszeit", deren geistiger Gehalt allerdings dem Titel nicht ganz gerecht wird und deren Kolorit etwas nüchtern und flau wirkt. Farbig reizvoller sind seine kleineren Bilder, vor allem die humorvollen Genrebilder aus dem Leben Harlekins und Pierrots. Den größten Einfluß aber übte Couture durch seine Lehrthätigkeit aus; konnte doch selbst der Deutsche Feuerbach seine „unübertreffliche Leitung" nicht genug rühmen. Nur ein Maler vermochte hierin mit ihm zu rivalisieren, Léon Cogniet (1794—1880), dem nicht nur eine Menge bedeutende französische Künstler der folgenden Generation, wie Meissonier, Ricard, Lefebvre, Bonnat, Laurens, sondern auch viele Ausländer ihre Ausbildung verdanken, der aber als Maler fast völlig der Vergessenheit anheimgefallen ist.

Gleichzeitig mit Delaroche malte Eugène Devéria (1805—1865), der nach einem rauschenden Erfolge mit seiner Geburt Heinrichs IV. rasch nachließ und als protestantischer Geistlicher in der Provinz endete. Ein außerordentlich reiches Feld zur Bethätigung fanden die Historienmaler dieser Zeit im Schloß zu Versailles, wo sie in den Galeries de l'Histoire de France, des Croisades und des Batailles die französische Geschichte von Karl dem Großen an im Auftrage Ludwig Philipps in unzähligen, meist künstlerisch ziemlich belanglosen Gemälden verherrlicht haben. Einzelne von ihnen, wie Court, Gigoux und Heim, haben im Bildnisfach hervorragende Leistungen hinterlassen.

Auch auf dem religiösen Gebiete boten sich damals den Malern zahlreiche Aufgaben, verdanken doch eine große Anzahl Pariser Kirchen gerade dieser Epoche ihre Ausschmückung. Ein Maler ragt hier hoch über die anderen hinaus, der Ingres-Schüler Hippolyte Flandrin (1809—1864). Was dem Meister zeitlebens versagt war, wirklich tiefes religiöses Empfinden auszudrücken, war diesem „über alle Maßen ehrenhaften, ruhigen und arbeitsamen" Künstler in hohem Maße gegeben. Unter seinen Malereien treten die in den Schiffen von St. Germain-des-Prés und St. Vincent-de-Paul am stärksten hervor. Dort malte er die Heilsgeschichte in parallelen symbolischen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, hier die Apostel und Kirchenväter, die Märtyrer und Märtyrerinnen in einem langen feierlichen Zuge dem Heiland sich nahend. Die Quattrocentisten und die alten christlichen Mosaiken zu Ravenna schwebten ihm dabei als Ideale vor. Besonders bei dem zweiten Werke hat er das, was er erstrebt, in der schönsten Weise erreicht: großartige Raumwirkung, feierliche Stimmung, edle Bewegungen und innerlichsten Ausdruck.

Von den übrigen Schülern von Ingres ist Paul Chenavard (1808 bis 1880), den man nicht mit Unrecht den französischen Cornelius genannt hat,

die interessanteste und eigenartigste Persönlichkeit. Sein Ruhm knüpft sich in erster Linie an den gewaltigen, für das Pantheon bestimmten Cyklus geschichts-philosophischer Malereien, achtzehn sechs Meter hohe Kartons mit vierzig Kompositionen, die jetzt in Museum zu Lyon aufbewahrt werden, weil das Pantheon im Wechsel der Zeiten wieder dem Gottesdienst eingeräumt worden war und die Darstellungen dafür zu heidnisch erschienen. Auch er ist, wie Flandrin, den Quattrocentisten, vor allem aber Michelangelo tributpflichtig.

Je tiefer man in die Geschichte dieser Epoche eindringt, desto mehr erstaunt man über die Fülle und Mannigfaltigkeit der Talente, desto begreiflicher findet man den Stolz der Franzosen auf ihre große Generation von 1830. Bisher ist fast nur von der großen, d. h. der religiösen und historischen Kunst in ihren charakteristischen Offenbarungen die Rede gewesen. Dieselbe Epoche brachte aber



Abb. 377. Charles François Daubigny: Der Frühling. Paris, Louvre. (Zu Seite 448.)

auch die nicht minder herrliche und in ihren Nachwirkungen für die Geschichte der modernen Kunst noch bedeutsamere Blüte einer andern Kunstgattung, des Paysage intime.

Unter der Republik und dem Kaiserreich hatte die Landschaftsmalerei, „ein Genre, das man nicht behandeln sollte", fast völlig daniedergelegen. Henri Valenciennes (1750—1819) war ihr offizieller Vertreter, der „durch gefühlvolle Handlungen zur Seele sprechen" wollte und die Natur „mit den Augen Sapphos und Theokrits" ansah, dem die Landschaft also im Grunde genommen nichts als eine Beigabe für die Staffage war. Wohl wurden er und seine Schüler vor der Natur zuweilen hingerissen, aber dann machten sie aus ihren frischen Studien ausgeklügelte und frostige Bilder. Die Wenigen, die unbekümmert um die Akademie ihre eigenen Wege gingen und die lieblichen schlichten Schönheiten der heimischen Natur im wechselvollen Spiele des Lichtes und der Luft innig und phrasenlos wiedergaben, blieben fast völlig unbeachtet. Unter ihnen ist Georges Michel (1763—1843), der Maler des Montmartre, an erster

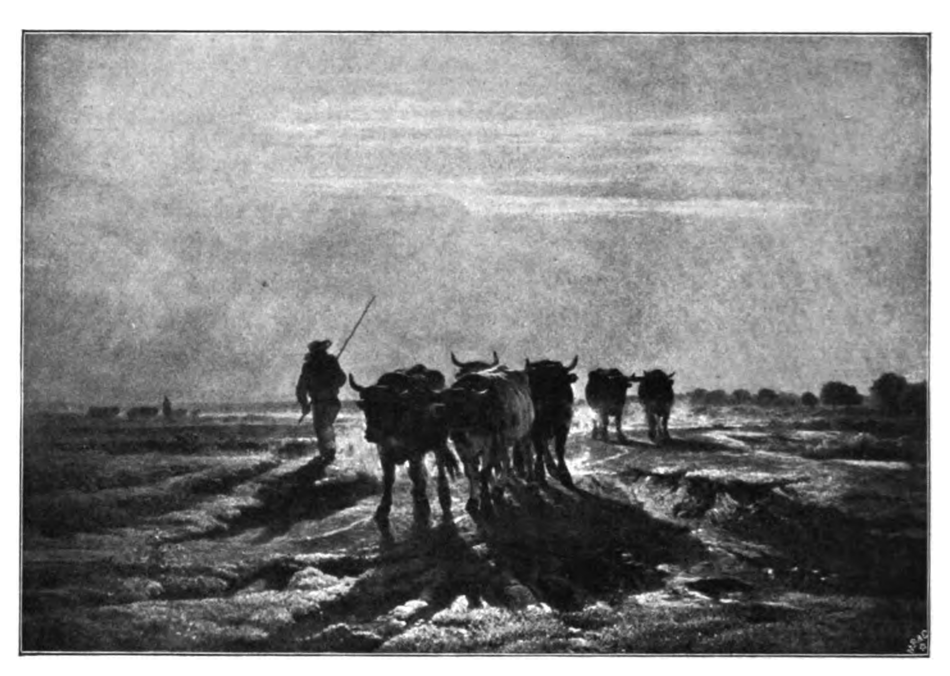


Abb. 378. Constant Troyon: Ochsen auf dem Wege zur Feldarbeit. Paris, Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 449.)

Stelle zu nennen. In den zwanziger Jahren folgten ihm Camille Roqueplan, Camille Flers, der Marinemaler Isabey, Charles Delaberge, Louis Cabat und vor allem Paul Huet (1804—1869), dessen romantische, völlig konventionslose Bilder schon um 1822 von den fortgeschrittenen Künstlern und Kritikern voll beachtet wurden. Einen wichtigen Anstoß erhielt die junge Bewegung durch den Salon von 1824, in dem der schon genannte Bonington, Constable, Copley Fielding und andere Engländer als geschlossene Gruppe im Salon gerechtes Aufsehen erregten. Ihren Höhepunkt erreichte sie in den sogenannten Malern von Barbizon oder der Schule von Fontainebleau, wie man Dupré, Rousseau, Corot, Diaz und ihre Freunde nicht ohne Zwang zusammenfassend zu nennen pflegt, weil die meisten von ihnen in dem freundlichen Örtchen am Waldesrande von Fontainebleau den ganzen Sommer oder wenigstens einen Teil zubrachten. Sie sind Idealisten, Romantiker und Naturalisten, von jedem etwas, ohne in das Prokrustesbett einer bestimmten Richtung gezwängt werden zu können. Was sie eint, ist die innigste Liebe zur Natur auch in ihren unscheinbarsten Motiven, die sie durch das Spiel des Lichtes zu verklären wissen.

Der älteste von diesen Künstern, Camille Corot (1796—1875), kam vom Klassizismus und leitete zum Impressionismus über. Klassisch sind seine mächtigen Baumgruppen im Vordergrunde, klassisch die Nymphen, die so viele seiner Bilder bevölkern, aber gar nicht klassisch ist die Leichtigkeit und Freiheit, mit der diese Bäume behandelt sind, die Art, wie diese Nymphen nicht um ihrer selbst willen, sondern lediglich als stimmungserhöhendes Element benutzt werden. Ihm war es nicht um das Gegenständliche zu thun, sondern um den Duft, der über den Dingen liegt, ihren farbigen Abglanz. Geht dem Beschauer vor den Bildern das Herz auf,

hört er die Bäume rauschen, die Käfer summen, die Grillen zirpen, verliert er sich träumerisch in die duftige unendliche Ferne, so ist die Aufgabe des Malers gelöst. Corot bevorzugte die Morgen- und Abendstunden, wenn die Umrisse in feinen Nebeldünsten verschwimmen. Wundervoll ist die zarte graue Tönung, die ja der nordfranzösischen Tiefebene eignet. Mit einem Nichts von Farbe erreicht er den Eindruck vollkommener Farbigkeit (Abb. 375). Selbst in den nicht ganz auf der Höhe stehenden Werken — und er wurde gegen das Ende seiner langen Laufbahn zuweilen zu einem etwas hastigen Schaffen verführt — zeigt er sich als einen vollkommenen Beherrscher der Verteilung der Massen und ihrer Valeurs. Corot war aber auch ein Interieurmaler allerersten Ranges, der es in der Tonschönheit und Lichtwirkung mit den besten Holländern aufnehmen kann.

Jules Dupré (1811—1889) ist der romantischste der Gruppe. Er ist vor allem ein großer Maler des Himmels, ist doch auf vielen seiner Bilder die Erde überhaupt nur ein „repoussoir" für diesen. Bald spielen sich düstere Dramen da oben ab, bald erglänzt er in wundervoller Klarheit. Blutrote Sonnenuntergänge wechseln mit unheimlichen Mondnächten ab, eine gewaltig erhabene Stimmung verbreitend. Dann aber folgen wieder ganz idyllische Bilder, meist mit einem kleinen Teich, in dem sich der Himmel spiegelt, einem mächtigen sonnendurchleuchteten Baum und etwa einer kleinen Hütte. Immer ist das Licht die Hauptsache. Um dieses so intensiv wie möglich zu gestalten, sann er auf immer neue Farbenrezepte und trug die Farben bisweilen so dick auf, daß seine Landschaften aus Hunderten sofort zu erkennen sind. Auch er hat eine Menge trefflicher meist bäuerlicher Interieurs geschaffen.

Größer noch als Dupré ist Théodore Rousseau (1812—1867), einer der gewaltigsten Landschafter der gesamten Kunstgeschichte. Auch er war ein glühender Verehrer des Lichtes. „Ohne Licht gibt's keine Schöpfung, ist alles chaotisch, tot oder pedantisch." Trotzdem liebte er die Natur keineswegs nur als Trägerin des Lichtes, sondern um ihrer selbst willen; war er doch ein großer Pantheist, der kein Tier zu töten vermochte, der die Bäume des Waldes wie befreundete Wesen betrachtete. Der Natur ins Innerste zu schauen, das Leben zu malen, das in den Bäumen steckt, war sein Ziel. Sein Werk ist vielseitiger als das der anderen, denn er hat nicht nur ganz Frankreich durchstreift und gemalt, von den Alpenketten des



Abb. 379. Jean François Millet: Die Ährenleserinnen. Paris, Louvre. (Zu Seite 452.)

Dauphiné bis zur fruchtbaren Ebene der Picardie, von den Sümpfen des Departements Landes bis zu den Laubwäldern von Isle-Adam, die Felsenthäler der Auvergne wie die Einöden des Berry, sondern er hat auch alle Jahres- und Tageszeiten auf seinen Bildern verherrlicht. Obwohl ein großer Kolorist, war er doch vielleicht ein noch gewaltigerer Zeichner. Auf seinen Feder- und Tuschzeichnungen ist nicht nur die Struktur der Terrains und der Bäume mit ungeheurer Kraft und Sicherheit wiedergegeben, sondern treten auch die Lichtwirkung und die Valeurs schon so vollkommen in Erscheinung, daß für die Farbe in der That nicht mehr viel zu thun übrig bleibt. Hatte sich Corot mit der Zeit eine bestimmte Manier herausgebildet, in der er mit wunderbarer Leichtigkeit schuf, so war für Rousseau jedes Bild ein neues Problem. Die größte Sorgfalt verwendete er auf eine dauerhafte Untermalung, die ihm ein fortwährendes Auftragen von neuen Lasuren ermöglichte (Abb. 376).

Narcisse Diaz de la Peña (1807—1876) ist in seinen Landschaften stark von Rousseau abhängig. Auch er hat herrliche Waldbilder geschaffen, insbesondere entzückende Waldgründe mit von Sonnenstrahlen überrieseltem Unterholz. Aber die Landschaften bilden



Abb. 380. Jean François Millet: Die ersten Schritte (Zeichnung).
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 452.)

nur einen Teil seines Schaffens; Diaz ist auch der liebenswürdige und kapriziöse Schilderer nackter oder in ideale oder phantastische Gewänder gekleideter Frauengestalten. Die kleineren Bilder dieser Gattung gehören zu den koloristisch reizvollsten Werken der neueren Kunst; bei den größeren versagte oft sein zeichnerisches Vermögen. Adolph Monticelli (1824—1886) hat diese Richtung später fortgeführt. Bei ihm verschwindet alles Gegenständliche in einem zauberhaften Farbengefunkel.

Charles François Daubigny (1817—1878), dessen Hauptwerke einer etwas späteren Zeit angehören, ist realistischer als die anderen. Er will wirklich weiter nichts geben als den einfachen Naturausschnitt. Aber sein feines Gefühl für die zartesten Nüancen der Farbe und seine Kunst, die Luftstimmungen wiederzugeben, verleiht auch den schlichtesten Motiven einen hohen Reiz. Aus seiner mittleren Zeit sind die Frühlingslandschaften mit blühenden Fruchtbäumen hervorzuheben (Abb. 377). Später wurde er immer farbiger, immer gewaltiger und immer skizzenhafter. Auch er leitet zum Impressionismus hinüber. Von den jüngeren Anhängern dieser Landschaftsschule sind der erst vor ein paar Jahren verstorbene Français und Chintreuil, der Maler der blühenden Apfelbäume, des Morgentaus auf der Heide und der unendlichen Horizonte, die bedeutendsten.

Zu den Barbizonern pflegt man auch Constant Troyon (1810 bis 1865) zu rechnen, der zuerst reiner Landschafter gewesen war, aber seine Bilder später mit kraftvoll gezeichneten Tieren, insbesondere Rindern und Schafen belebte. Als reine Tierdarsteller sind ihm andere ebenbürtig, keiner aber hat die Tiere in so innigem Zusammenhang mit der Natur geschaut und geschildert. Die großen und mit Recht berühmten Bilder des Louvre (Abb. 378), stehen darin den kleineren Werken entschieden noch nach, wie man denn überhaupt diese Maler erst in den amerikanischen, Londoner und Pariser Privatsammlungen recht kennen lernt. Unter Troyons Nachfolgern ragen die Schafmaler Jacque und van Marcke und die besonders in Amerika hochgeschätzte Rosa Bonheur hervor.

So hatte denn Frankreich in der Zeit des Bürgerkönigtums nicht nur eine bedeutende historische Kunst, sondern auch eine große Landschaftsschule erhalten. Nur eins

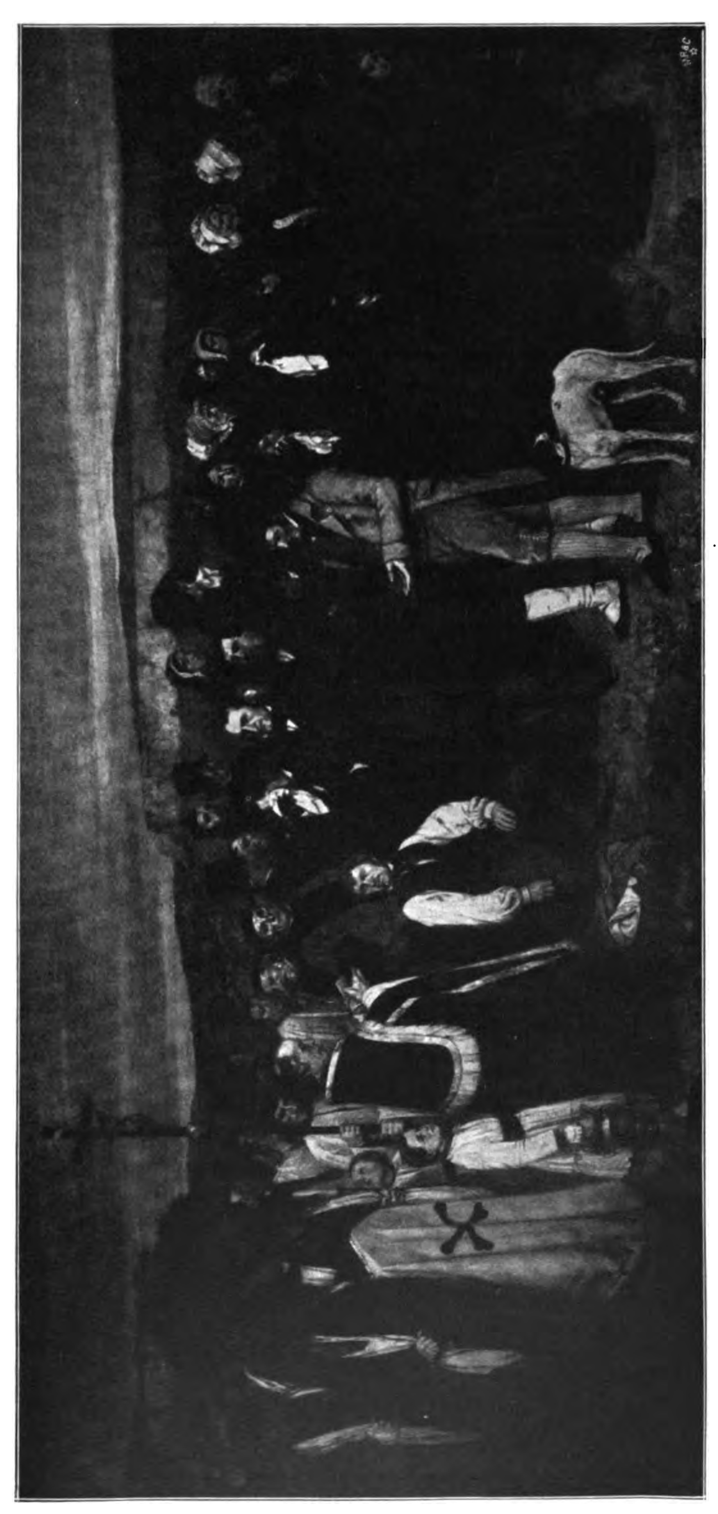


Abb. 381. Gustave Courbet: Ein Begräbnis in Ornans. Paris, Louvre. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 452.)

fehlte: die innige Berührung mit dem Leben und den Ideen der Zeit. Die Vorliebe für die Sage und Geschichte, für entlegene Zeiten und ferne Länder und auch das Flüchten in die Natur bedeuteten eine Abkehr von der Wirklichkeit, die trostlos und unmalerisch erschien. Jetzt aber traten gleichzeitig zwei Männer auf, um diese Lücke auszufüllen, Millet und Courbet. Freilich hatte man auch unterm Kaiserreich in Frankreich nie ganz aufgehört, Szenen aus dem Leben zu malen. In der neuesten Zeit ist die Aufmerksamkeit auf eine ganze Anzahl solcher Maler aus der Provinz gelenkt worden, die völlig unberührt von den Lehren der offiziellen Kunst die alten Traditionen weiter pflegten. In Paris ist vor allem der liebenswürdige, außerordentlich fruchtbare Léopold Boilly (1761—1845), zu nennen. Immer aber handelt es sich um Genre- und Sittenbilder im alten Sinne, bei denen die menschliche Figur entweder um ihrer malerischen Erscheinung willen oder als Teilnehmerin an einem rührenden oder komischen Vorgang behandelt wurde. Daß nicht nur Könige und Feldherren, sondern auch die Menschen bei ihrer Arbeit eine epische Größe haben können, daß sie um ihrer selbst willen dargestellt zu werden verdienen, darauf war noch kein Maler gekommen. Das war erst möglich in einer Zeit, in welcher der Sozialismus seine ersten Schlachten schlug. In dem Revolutionsjahre 1848 erschien Millets Kornschwinger, 1851 Courbets Steinklopfer. Wiederum ist es ein Zeichen für den Reichtum der französischen Kunst im 19. Jahrhundert, daß auf diesem neuen Gebiete fast gleichzeitig zwei große, aber durchaus verschieden geartete Künstler auftraten. Millet hat trotz seiner bäurischen Abstam-

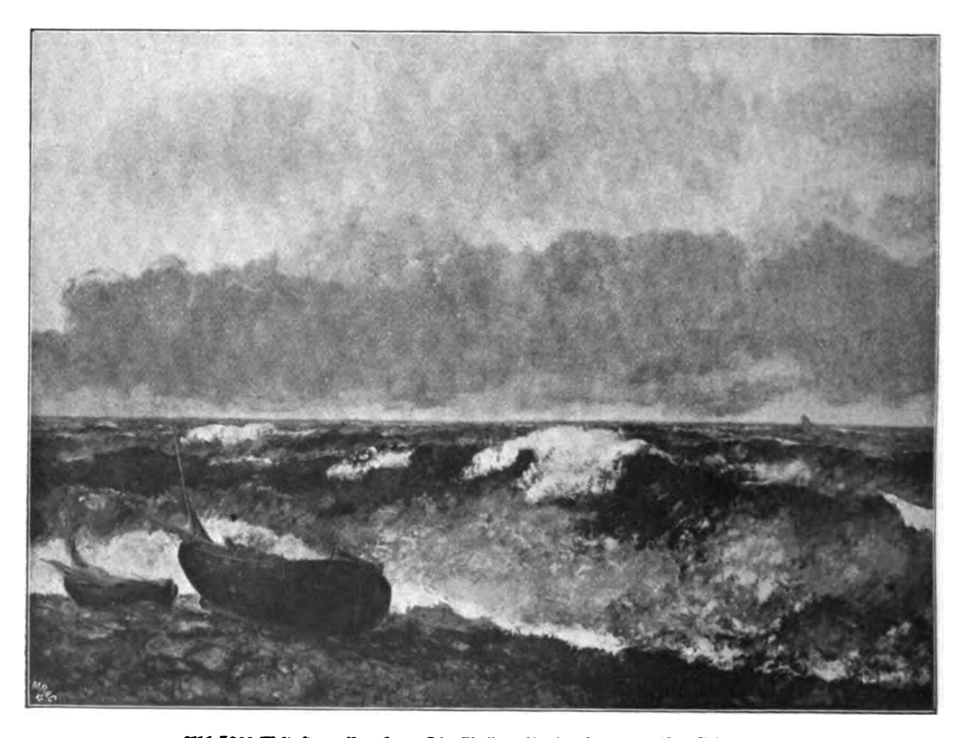


Abb. 382. Gustave Courbet: Die Welle. Paris, Louvre. (Zu Seite 452.)

mung und der bescheidenen Verhältnisse, in denen er lebte, etwas Aristokratisches, Courbet, der aus dem wohlhabenden Mittelstande hervorgegangen war und eine heitere Jugend hinter sich hatte, war ein Plebejer. Millets Bauern haftet etwas Fatalistisches an, er ist der gottergebene Verkörperer des biblischen Wortes: „Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen", Courbets Enterbte sollten eine drohende Anklage gegen unsere Gesellschaftsordnung sein, wie ihr Schöpfer im Gegensatz zu dem zurückgezogen auf dem Lande lebenden Millet immer vorn in der Bresche stand, ein ausgesprochener Demagog in Kunst und Politik. Millets Gestalten haben trotz ihrer armseligen Kleidung etwas Feierliches, Courbet wollte nichts als den unverfälschten Realismus. Jener war ein Dichter, oder wenn man lieber will, ein Prediger, dieser ein Prosaist und Agitator. Aber wenn Millet in der künstlerischen Anschauung vielleicht noch größer war, so war ihm Courbet als Maler ebenbürtig oder sogar überlegen. Was sie beide von den früheren Malern unterscheidet, ist nicht die Wahl des Stoffes, sondern seine Behandlung. Auch Corot und Rousseau erscheinen, soviel Eigenes sie hinzugethan haben, durch sichtbare Bande mit der früheren Kunst verknüpft, mit Millets Bauern und Courbets Arbeitern beginnt eine vollkommen neue, durchaus moderne Kunst.



Abb. 383. Paul Baudry: Fortuna und Kind. Paris, Luxembourg. (Zu Seite 455.)

In einer strenggläubigen patriarchalisch lebenden Kleinbauernfamilie in der Normandie aufgewachsen, hatte Jean François Millet (1814—1875) früh begonnen, über das harte Los des Landmanns Betrachtungen anzustellen. Trübe Schicksalsschläge und Jahre harter Not in Paris dienten nicht dazu, den spät zur Kunst Gekommenen heiterer zu stimmen. Was er, abgesehen von wenig bedeutenden Jugendwerken, malte, sind pathetische Gedichte auf das Schicksal des Menschen, der der Erde in harter Arbeit die notwendigsten Güter zum Unterhalt entringen muß. Er ist als Darsteller der bête humaine auch vor der äußersten Häßlichkeit nicht zurückgeschreckt. Aber durch die innige Verschmelzung seiner Gestalten mit der umgebenden

Natur, der großlinigen Ebene von Barbizon, und durch die wundervolle Vereinfachung der Linien und das verklärende Licht gab er ihnen eine Würde, die uns versöhnt. Das Einzelne wird bei ihm zum Typischen, das Zufällige zum Notwendigen, das Niedrige zum Monumentalen. In der fatalistisch-pantheistischen Wirkung des Ganzen geht alles Kleinliche vollständig verloren. Der Säemann, der Mann mit der Hacke, der ruhende Winzer, die Ährenleserinnen (Abb. 379), sind die charakteristischsten Werke dieser Gattung. In anderen, wie in dem berühmten Angelus, den Kartoffellegern, dem Bauern, der einen Baum pfropft, gesellt sich ein gemütvoller Zug dazu, und wieder andere, wie die Schäferin, die hungrigen Schnäbel, die ersten Schritte (Abb. 380), leiten zum einfach Idyllischen hinüber. Millet war aber auch ein großer Landschafter, ein großer Marinemaler und ein wundervoller Interieurmaler. Niemand hat die melancholische Stimmung des Herbstes mit seinen umgepflügten Feldern, seinen aufsteigenden Krähenschwärmen eindringlicher geschildert, niemand das zugleich das Herz erhebende und doch beengende Gefühl der Unendlichkeit stärker mitzuteilen vermocht. Auch hier sind die charakteristische Silhouette und das Licht die Hauptelemente, das Kolorit im Grunde genommen Nebensache. So kommt es, daß Millets Pastelle und Bleistiftzeichnungen den Ölbildern ebenbürtig, ja zuweilen noch überlegen sind.

Will man dessen inne werden, was Millet von den anderen Bauernmalern wesentlich unterscheidet, so braucht man nur die Werke seines noch lebenden Zeitgenossen Jules Breton (geb. 1827) neben sie zu halten. Statt des gewaltigen Epikers finden wir hier den liebenswürdigen Novellisten. Seine Werke finden beim Publikum viel mehr Anklang, weil sie mit den landläufigen Vorstellungen vom bäurischen Leben übereinstimmen. Aber eben weil sie eigentlich nichts sagen als was man schon weiß, machen sie keinen wahrhaft tiefen Eindruck.

Gustave Courbet (1819—1877) ist der eigentliche Begründer des modernen Realismus. Obwohl er in seiner Frühzeit zuweilen Gemälde wie die Walpurgisnacht, Lot und seine Töchter, Lélia (nach dem Roman von George Sand) gemalt hat, hatte er doch von vornherein sein Ziel fest im Auge. Ingres und Delacroix ließen ihn gleich kalt, er studierte wohl die Vlamen und die Holländer, vor allem aber war die Natur seine große Lehrmeisterin, die Natur, die ihm „Emotionen gab wie die Liebe". Nachdem er bereits einige gute Porträts und Landschaften ausgestellt hatte, enthüllte sein kräftiges Bild: Une Après-dînée à Ornans, vier lebensgroße Männer nach dem Mahle am Tisch sitzend, seine großen künstlerischen Eigenschaften und zog die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn. Den Hauptschlag aber führte er im Salon von 1851, in dem neun Bilder von ihm erschienen, darunter zwei Hauptwerke, die Steinklopfer und das Begräbnis in Ornans (Abb. 381). Während das erstere Werk, von dem der Sozialist Proud'hon meinte, daß es ein Gleichnis aus den Evangelien aufwiege, mit Achtung, ja beinahe mit Wohlwollen aufgenommen wurde, entfesselte das Begräbnis einen wahren Sturm der Entrüstung und gewann ihm neben wenigen Freunden eine Herde von Gegnern. Sprach man doch von einem grausigen Narrenspiel, von einem Karnevalsbegräbnis. Wohl mögen uns auch heute noch einige Figuren chargiert erscheinen, die meisten aber sind einfach und treu so wiedergegeben, wie sie sich auf dem Lande bei einer solchen Feier benehmen, freilich ohne die kleinste Idealisierung. Hatte das Bild wie ein Blitzstrahl gewirkt, so war Courbet auch nicht der Mann dazu, diese Wirkung hinterher abzuschwächen. Die Stadtmädchen, die einer Kuhhirtin ein Almosen geben, vor allem aber die Ringer und die Badenden übertrafen das Begräbnis noch an derbem, rücksichtslosem Realismus. Dazu zeigte er sich in dem ungemein frischen Freilichtbilde „Bonjour, Monsieur Courbet" und dem altmeisterlich großartigen Atelier, das sieben Jahre seines künstlerischen Lebens darstellen sollte, von einem mit etwas Renommisterei gepaarten Selbstbewußtsein, das ihm höchst übel vermerkt wurde. Den Höhepunkt erreichte die Entrüstung, als er während der Weltausstellung von 1855, nachdem zwei seiner Bilder zurückgewiesen waren, eine eigene Ausstellung eröffnete und ein Manifest dazu erließ, in dem er seine Kunstanschauungen scharf verteidigte. Kein Wunder, daß dieser Draufgänger, der immer mit dem Kopfe durch die Wand wollte, auch als Politiker auftrat, sich an der Commune beteiligte und schließlich in der Verbannung endete, weil ihm die Zerstörung der Vendômesäule zur Last gelegt worden war.

Für uns treten alle diese Kämpfe, diese Aufschneidereien, diese Lächerlichkeiten zurück. Wir beurteilen heute Courbet nicht mehr nach dem, was er sein wollte, sondern nach dem, was er ist: einer der größten modernen Landschafter und Marinemaler, der die Natur nicht so intim und poetisch auffaßte wie Corot, aber das, was er sah, so ehrlich, kräftig und sicher wiedergab, daß es trotzdem beredt zu uns spricht (Abb. 382); ein Tiermaler, dessen Hirsche und Rehe sich neben den besten Werken Troyons halten; ein ausgezeichneter Maler des Nackten, derb und sinnlich, zuweilen ans Gemeine streifend, aber immer gesund, und ein vorzüglicher Porträtist;

ein trefflicher Kolorist, dabei durchaus kein Schwarzmaler, wie man oft gesagt hat, sondern in manchen Bildern geradezu ein Vorläufer des Pleinairismus, und ein kraftvoller Charakteristiker; kurzum einer der bedeutendsten und vielseitigsten Maler des Jahrhunderts.

An Millet und Courbet seien ein paar andere Maler des Volkslebens angereiht, die sich an Größe und Kraft mit ihnen nicht messen können, aber manches schöne und feine Werk ge-



Abb. 384. Ernest Meissonier: Der Sammler. London, Wallace-Collection. (Zu Seite 456.)

schaffen haben. A.-F. Cals (1810—1880), „der kleine französische Rembrandt", malte zum Entsetzen seines Lehrers Cogniet schon lange vor Millet Bettler, Vagabunden, alte Frauen, zerlumpte Kinder, kurz alles was armselig und gebrechlich ist, und „ebenso schlechte Landschaften wie Corot", später besonders reizende Interieurs mit Müttern und Kindern, schöne Porträts und Stilleben, zuerst in kräftigen Farben, später in verschleierten grauen und braunen Tönen

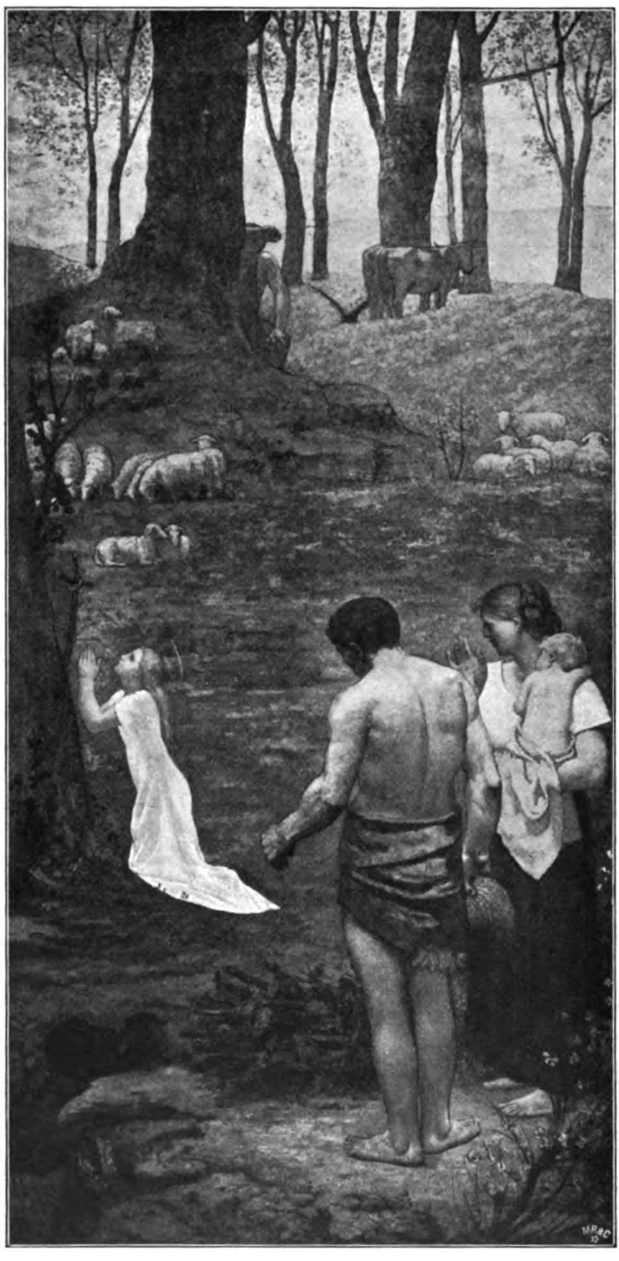


Abb. 385. Puvis de Chavannes: Aus der Kindheit der heiligen Genovefa. Paris, Pantheon. (Zu Seite 459.)

wie der Holländer Israels. Auch der jüngere A.-M. Boulard (1825—1897), der Freund und Schüler Duprés, war ein Verehrer des Helldunkels, ein Meister der Lichtverteilung. Auch er liebte es seine Landschaften und Marinen, seine Interieurs und Blumenstücke „einzuhüllen", so daß sie wie vom Pinsel geliebkost erscheinen.

Die allgemeine Physiognomie der Kunst unterm zweiten Kaiserreich ist von der der vorhergehenden Epoche wesentlich verschieden. Die Gesellschaft ist raffiniert, genußsüchtig, zum Teil frivol geworden, und eine Mischung von Sinnlichkeit und Frivolität, von Nervosität und Grausamkeit geht auch durch die Kunst. Dabei greift der Eklektizismus immer weiter um sich, zu der Antike, den großen Italienern und den Vlamen treten als Vorbilder Caravaggio, Ribera, Velazquez, Rembrandt, schließlich Japan hinzu. An die Stelle der keuschen Frauengestalten, wie sie Ingres malte, tritt eine Frauenschönheit im Sinne der Caracci, an die Stelle der religiösen und geschichtlichen Malereien treten opernhafte Prunkdekorationen.

Alexandre Cabanel (1823—1889), der durch seinen Lehrer Picot von der David-Schule herkam, malte unter dem größten Beifall der Zeitgenossen die halbverhüllten Formen verführerischer Orientalinnen, entführte Nymphen

oder die meerentstiegene Venus, und war übrigens auch als Porträtmaler bei Herzoginnen, Gräfinnen und Marquisen äußerst beliebt. Paul Baudry (1828—1886) betrat, nachdem er Porträts gemalt und mit der Ermordung Marats durch Charlotte Corday ein viel bewundertes Historienbild geschaffen hatte, mit der Perle und Woge, Fortuna und dem Kind (Abb. 383) einen ähnlichen Weg. Sein Hauptruhm knüpft sich an die Malereien im Foyer der großen Oper zu Paris, in denen er unter Anlehnung an Michelangelo und Veronese ein außerordentliches Können entfaltete und einen höchst prächtigen Eindruck erzielte. Charles Chaplin (1825—1891) wußte in seinen Palastdekorationen die moderne pariserische Eleganz mit der Grazie des 18. Jahrhunderts zu verbinden und errang mit seinen anmutigen, etwas kränklichen Mädchengestalten auch in Deutschland große Erfolge. Viel kräftiger als die seinigen sind Elie Delaunays (1828 — 1891) große Kompositionen, dessen Frauengestalten wie die Diana etwas von der Herbigkeit und dem Adel der Quattrocentisten haben. Auch die energieerfüllte Pest in Rom und die wundervollen Bildnisse verdienen einen Platz in der Kunstgeschichte. Als Porträtmaler ist Gustave Ricard (1823—1872) neben ihnen zu nennen, dessen Bildnisse nicht nur durch ihren vornehmen goldnen Ton und das weiche sie umfließende Licht, sondern auch durch die große

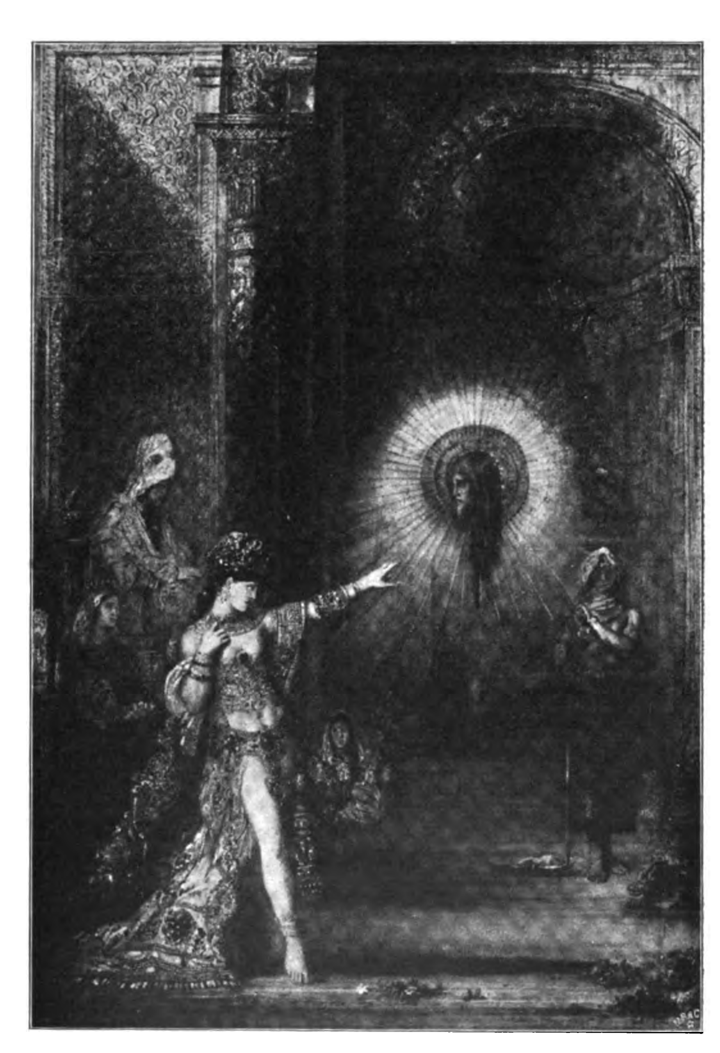


Abb. 386. Gustave Moreau: Die Erscheinung. Paris, Luxembourg.
(Zu Seite 460.)

Charakterisierungskunst fesseln. — Brachte man Schilderungen aus dem Griechentum, so hielt man sich lieber an Genreszenen als an bewegte Ereignisse und Thaten. Der Schweizer Charles Gleyre (1807—1876), der in seinen „Verlornen Illusionen“ im Louvre ein zartes Bild voll melancholischen Reizes hinterlassen, übrigens auch religiöse und Orientbilder geschaffen hat, war hier mit Bildern wie die Nymphe Echo, Venus Pandemos, Herkules und Omphale, das Bad, Sappho voraufgegangen. Louis Hamon (1821—1874) studierte die pompejanischen Wandgemälde und malte in seinem style néo-grec anmutige Genreszenen im antiken Gewande, wie „Der römische Theaterzettel“ und „Meine Schwester ist nicht hier“. Léon Gérôme (geb. 1824) erregte mit seinem Hahnenkampf allgemeinstes Entzücken. Ganz lichte gebrochene Farben und zarte Umrisse sind die hervorstechendsten Eigenschaften dieser Schule, die in ihren Ausläufern stark an die übliche Porzellanmalerei erinnert.

Gab sich hier eine etwas gezierte Naivetät kund, so suchten umgekehrt andere Künstler durch Greuelszenen aus dem Altertum und Mittelalter wie Nero und Lokusta die überreizten Nerven ihrer Zeitgenossen zu kitzeln. Der bedeutendste unter ihnen ist Henri Regnault (1843—1871), dessen rasche glänzende Laufbahn und früher Heldentod zu Vergleichen mit Körner gereizt hat. Wir können den enthusiastischen Franzosen nicht beistimmen, die ihn direkt neben Delacroix stellen, aber wir dürfen auch nicht vergessen, daß er in einem Alter gestorben ist, in dem dieser erst einige Jugendwerke geschaffen hatte. Seine weitere Entwickelung allein hätte uns über die Grenzen seines Genies aufklären können. Glühende Farbenpracht und große Verve lassen sich dem Maler des Generals Prim, der Salome, des maurischen Henkers, der spanischen Aquarelle nicht absprechen.

Der größte Liebling des Publikums, der echteste Vertreter der Kunst seiner Zeit war Ernest Meissonier (1815—1891), der jetzt allzusehr unterschätzt wird, nachdem er allzuhoch gestellt worden war. Seine Kunst ist Amateurkunst im eigentlichsten Sinne. Die oft nicht mehr als handgroßen Bildchen, für die fabelhafte Summen, etwa 1000 Frank für den Quadratcentimeter bezahlt wurden, wollen Strich für Strich mit der Lupe genossen werden, enthüllen aber dann so reizende Feinheiten in der Farbe, in der Lichtbehandlung und der Charakteristik, daß sie dauernd einen hervorragenden Platz unter den Kabinettstücken aller Zeiten behaupten werden. Im Gegensatz zu dem Belgier Stevens, der mit ähnlicher Feinheit Interieurszenen aus der Gegenwart darstellt, steckte Meissonier seine Schachspieler, Piquetpartie, Kugelspieler, Raucher, Bravi in die malerischen Kostüme des 17. und 18. Jahrhunderts (Abb. 384). Auch bei den Militärbildern behielt er das kleine Format und die liebevolle Detailmalerei bei. Auf dem berühmten „1814“ ist der von den Kanonen zerrissene Tauschnee mit einer Echtheit sondergleichen wiedergegeben. Aber der Zwiespalt zwischen dem großen Vorwurf und dieser Liebe für die Nebendinge macht sich doch zuweilen störend bemerkbar. Alles Äußerliche ist vorhanden, aber die große Stimmung fehlt.

Unter den übrigen Militärmalern haben Hippolyte Bellangé (1800 bis 1866), der bunte und harte, aber lebendige und gut beobachtete Bilder aus

den Feldzügen Napoleons I. gemalt hat, und Isidore Pils (1813—1875), der Maler des Krimkrieges, eine Zeit lang große Berühmtheit genossen. Vom malerischen Standpunkt sind die kräftig und breit, mit großem Verständnis für die Tonwerte gemalten Truppenbilder Guillaume Régameys (1837—1876)

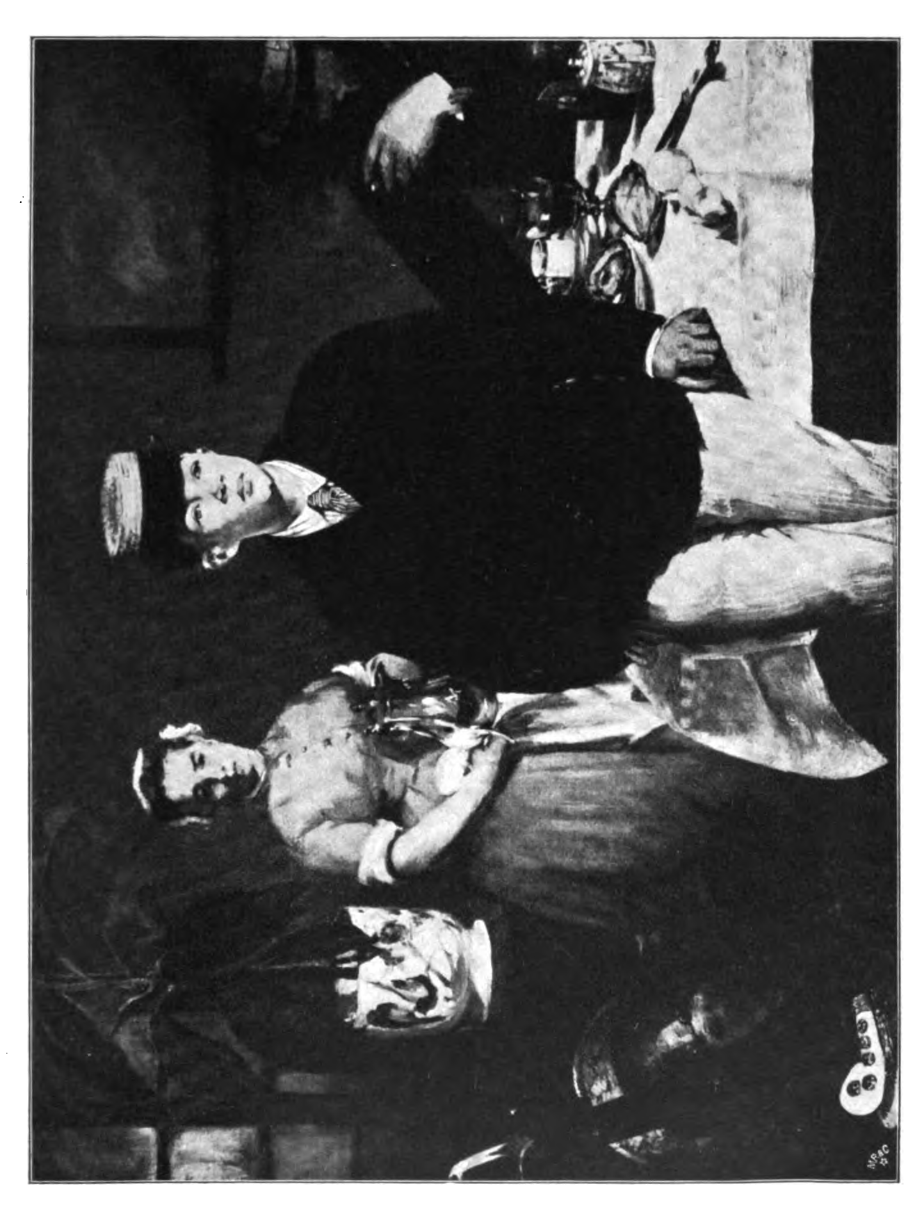


Abb. 387. Edouard Manet: Das Frühstück im Atelier. Mit Genehmigung von Durand-Ruel, Paris. (Zu Seite 462.)

bedeutender. Später hat Alphonse de Neuville (1835—1885) mit seinen feinen und geistreichen Schlachtenbildern alle Rivalen aus dem Felde geschlagen.

Abseits von allen diesen Künstlern steht Théodule Ribot (1823—1891), in dem die Kunst Riberas wieder auferstanden zu sein schien. In der Kunst,

blendendes Fleisch wirkungsvoll aus dem Dunkel herauszuarbeiten, wie in dem Leichnam des heiligen Sebastian, und in seinen zum Teil abschreckend häßlichen, aber immer charaktervollen Köpfen steht er dem spanischen Meister wirklich nah.

Dies sind die am weitesten im Vordergrund stehenden Maler der fünfziger und sechziger Jahre. Um aber ein vollständiges Bild von dieser Zeit zu gewinnen, müssen wir immer daran denken, daß Ingres, Delacroix, Vernet, Decamps noch weit in sie hineinragten, daß Millet und Courbet erst in ihr den Höhepunkt ihres Schaffens erreichten, daß die Barbizoner erst jetzt zur vollen Anerkennung gelangten, und daß gegen das Ende hin kräftige neue Keime auftauchten. Viele der jetzt noch lebenden Meister haben in den sechziger Jahren ihre ersten Triumphe errungen. Einen guten Anhalt geben die beiden Weltausstellungen des Kaiserreichs von 1855 und 1867. 1855 standen Ingres, Vernet und Delacroix im Mittelpunkt des Interesses, gleichzeitig aber pochte Courbet mit ungestümer Faust an die heiligen Pforten. 1867 steht unter den vier Grands Prix neben Cabanel, Gérôme und Meissonier der Landschafter Théodore Rousseau, und finden wir unter den anderen Medaillen, neben Akademikern wie Pils und Hamon, fast sämtliche übrigen Barbizoner. Dazwischen taucht ein neuer Name auf: Puvis de Chavannes.



Abb. 388. Edouard Manet: Das Landhaus.
Mit Genehmigung von Durand-Ruel, Paris. (Zu Seite 462.)

Puvis de Chavannes, **Gustave Moreau** und **Edouard Manet**, in diese drei Namen kann man das zusammenfassen, was die französische Malerei im nächsten Zeitraum an neuem Leben empfing. Ein gemeinsames Band läßt sich zwischen ihnen kaum finden. Puvis erneuerte in großen einfachen Linien und ganz schlichten Farben die Monumentalmalerei, Moreau huldigte in seinen phantastischen Gemälden dem raffiniertesten Kolorismus, Manet wurde zu einem der Begründer des Impressionismus

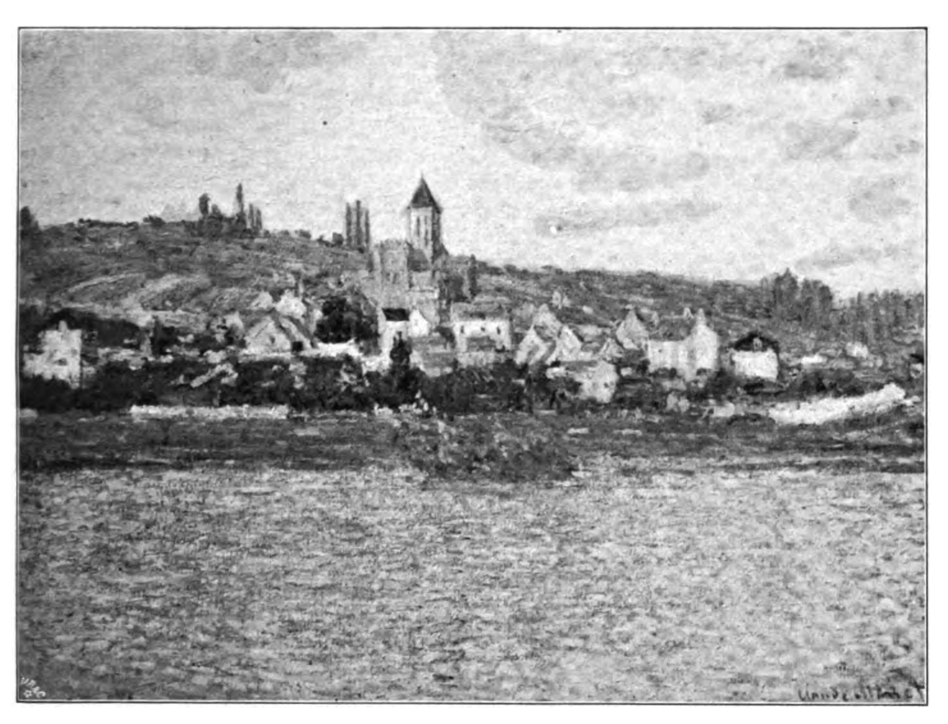


Abb. 389. Claude Monet: Vétheuil. Mit Genehmigung von Durand-Ruel, Paris. (Zu Seite 463.)

und der Freilichtmalerei, die sowohl der Linie wie der Farbe im alten Sinne den Krieg erklärten und allen Wert auf die höchste Feinheit der Tonwerte legten, wie sie sich unter der Einwirkung des Lichtes und der Luft darstellen.

Pierre Puvis de Chavannes (1824—1898) war kein Genie, das mühelos in reicher Fülle die ihm von einer gütigen Fee in die Wiege gelegten Geschenke wieder austeilt. Seine Gestalten haben oft etwas Eckiges, seinen Kompositionen merkt man zuweilen die Arbeit an, die sie gekostet haben. Und doch bewundern und lieben wir seine Schöpfungen. Man hat vor seinen Werken dasselbe Gefühl wie vor den Sacre Conversazioni der großen Italiener. Man schaut in eine Welt ohne Schmerz und Leid, in der selige Menschen auf lieblichen Gefilden wandeln. Und das Beseligende und Erhebende dieser Szenen wird durch die großen einfachen Linien und die lichten Farben unterstützt, die sich dem Raume so glücklich anschmiegen. Obwohl Puvis das Gefühl der Weiträumigkeit im höchsten Maße zu erwecken versteht, durchbrechen seine Gemälde doch nie den Raum, sondern wirken raumschmückend. Fast alle seine Werke sind symbolisch, und doch verfällt er nie in frostige Allegorien. Er löst Begriffe in des Kommentars entratende Handlungen auf. Die Arbeit ist eine Szene in einer Schmiede, die Ruhe ein ländliches Idyll mit Hirten und Hirtinnen, die der Weisheit eines alten Schäfers lauschen. Als er die Provinz Picardie verherrlichen sollte, stellte er keine Picardia in den Mittelpunkt, sondern zeigte in ländlichen Szenen, mit welchen Schätzen die heimische Erde ihre Kinder versorgt. Im Museum zu Rouen sind junge Leute in einem blühenden Garten mit allerhand Kunsthandwerk beschäftigt; wie viel unmittelbarer wirkt das als etwa ein Parnaß oder sonst eine Ansammlung von mythologischen und allegorischen Figuren. Und so ließen sich noch viele Beispiele anreihen. Puvis war vom Schicksal begünstigt, insofern als er nicht nur die Wände fand, auf denen er seine Träume verwirklichen konnte, sondern auch einsichtige Auftraggeber, die ihn in der Wahl der Stoffe nicht beengten. In Paris und Amiens, Rouen und Poitiers, Marseille und Lyon finden wir ganze Räume, die seine Hand geschmückt hat (Abb. 385). Ein „wohlthätiger Geist“ ist er mit Recht genannt worden. Unserer Sehnsucht hinaus aus dem Hasten und Treiben des Alltags, aus der Stickluft und dem Gewühl des Lebens, aus

aller Mühseligkeit und Beladenheit in eine schönere, freiere, menschlichere Menschlichkeit hat er beredten Ausdruck gegeben. Und so wurde der Schüler der Alten zu einem leuchtenden Vorbild für die Modernen.

Gustave Moreau (1826—1898) ist oft mit Puvis in einem Atem genannt worden. Wohl flüchten sie beide hinaus aus der Realität, aber während Puvis' Werke uns wie ein reinigendes Bad anmuten, umgaukeln uns Moreaus Bilder mit fremdartigen Wohlgerüchen, raffinierten Genüssen, schwüler Sinnlichkeit. Ein Hauch der Krankheit weht aus seinen Bildern. Und ganz gesund kann der Mann auch nicht gewesen sein, der sich wie ein Alchimist in sein Laboratorium einschloß, Studien auf Studien häufte und Dutzende von Bildern zugleich anfing und fortführte, die er nie vollenden konnte und sollte. Nie entstand bei ihm ein Bild aus einer plötzlichen Inspiration — ausgeklügelt und ausgetüftelt ist alles bis ins Kleinste. War dann eine Komposition im Karton fertig, so begann er zu kolorieren, indem er zunächst an einer Stelle einen roten oder blauen Flecken aufsetzte, dann an der entgegengesetzten Stelle einen anderen und so fortfuhr, bis ein schillerndes Geschmeide fertig war. Seine Gestalten haben etwas Sinnlich-Übersinnliches, sind Hermaphroditen mit überschlanken Gliedern und elfenbeinerner Haut, die nicht leiden, weinen, genießen und sich freuen wie Prometheus, sondern zerflatternden Phantomen nachzustreben scheinen. Meistens sind seine Motive der Sage und Legende entnommen, aber fast immer sind es moderne komplizierte Seelenvorgänge, die er in ihr Gewand hüllt. Sinnliche Perversität und religiöser Mystizismus lösen einander ab. Man betrachte seine „Erscheinung", Salome, die beim Tanze plötzlich das Haupt Johannes des Täufers erblickt (Abb. 386). Etwas derartiges zu malen, wäre in früheren Jahren einfach unmöglich gewesen. So ist auch Moreau ein durch und durch moderner Künstler, aber freilich in einem ganz anderen Sinne als Puvis.

Puvis und Moreau standen anfangs ziemlich einsam da. Wohl fanden sie eine Schar treuer Bewunderer, wohl wußten sie sich mit der Zeit auch offizielle Anerkennungen zu erringen, eigentliche Schulen haben sie nicht gegründet, Rufer im Streit waren sie nicht. Ganz anders Manet, den man als die Seele des Impressionismus und der Freilichtmalerei anzusehen pflegt. Und mit Recht; denn wenn er auch nicht auf allen Wegen, die die neue Bewegung eingeschlagen hat, vorangegangen ist, so hat er doch ihre wichtigsten Prinzipien am frühesten entdeckt und war ihre vielseitigste und machtvollste Persönlichkeit. Diese Prinzipien aber lassen sich etwa folgendermaßen zusammenfassen: Alle Dinge sind nicht so darzustellen, wie die Erfahrung uns lehrt, daß sie sind, sondern so, wie sie dem Auge des Malers erscheinen. Alle Farben in der Natur sind hell, auch die Schatten sind nicht schwarz, sondern nur mattere Farben. Die Raumerscheinungen werden durch feinste Abstufungen der Töne dargestellt, da die zwischen dem Gazenständer und dem Beschauer liegende Luft die Farben verändert. Die Gegenstände sind an Ort und Stelle zu malen, also die Landschaften im Freien. Das ganze Leben ist malerisch. So ist der Impressionismus vor allem eine Kunst der Phänomene, d. h. der momentanen Vorgänge des Lebens und der flüchtigen Luft- und Lichterscheinungen geworden.

Alle Neuerungen werden zunächst heftig befehdet. Wenige aber sind so dem allgemeinen Spott und Gelächter begegnet. Allerdings mögen, wie von Tschudi meint, die Florentiner des 15. Jahrhunderts die ersten Verkürzungen der Perspektivisten ebenso verhöhnt haben. Daß die hellen, unvermittelt nebeneinanderstehenden Töne und lichten Schatten das Auge so beleidigten, kam vielleicht zum Teil daher, daß die Anfänge der Bewegung in eine Zeit fielen, die für die Venezianer, für Rembrandt und Ribera schwärmte. Man übersah, daß einige der Quattrocentisten, wie Piero della Francesca, und selbst einige Holländer

bedeutende Schritte zum Freilicht hin gethan und daß Velazquez und vor allem Goya schon die meisten Errungenschaften des Impressionismus vorweggenommen hatten. Dazu kamen noch zwei Quellen, die für die weitere Entwickelung der Bewegung wichtig wurden: die Werke Turners, die Claude Monet und Pissarro auf einer Reise nach London eine ganz neue Welt enthüllten, und die japanische Kunst, die seit dem Beginn der sechziger Jahre und besonders seit der Weltausstellung von 1867 ein stetig wachsendes Interesse gefunden hatte.



Abb. 390. Auguste Renoir: Die Tänzerin.
Mit Genehmigung von Durand-Ruel, Paris. (Zu Seite 463.)

Seit 1862 waren Monet, Renoir, Sisley, Pissarro miteinander befreundet, 1866 entspannen sich intime Beziehungen der ganzen Gruppe zu Manet, dessen Werke damals schon starkes Aufsehen erregt hatten, später kamen Degas, Fantin-Latour und andere Maler und Schriftsteller, wie Duranty, Zola und Burty, dazu. Die erste größere Ausstellung der Gruppe, an der sich aber Manet nicht beteiligte, fand im Frühjahr 1874 auf dem Boulevard des Capucines statt. 1878 legte Durantys Broschüre „Les Peintres Impressionnistes“ den Namen fest.

Vom kunsthistorischen Standpunkte aus wird man diese Maler nicht leicht zu hoch einschätzen können; geht doch von ihnen eine ganze Epoche der modernen Kunst aus, haben sie uns doch überhaupt erst wieder gelehrt, unbefangen in die Natur zu blicken. Auch die Gegner, die am lautesten gezetert hatten, haben wenigstens einiges von ihnen gelernt. Dagegen wird der absolute Wert ihrer Schöpfungen wohl zuweilen ein wenig überschätzt. Und erst spätere Zeiten werden entscheiden, wie weit es ein Gewinn für die Kunst war, daß die Aus-

läufer der Bewegung das Gegenständliche ganz aus den Augen verloren, nur noch die Luft und das Licht an sich malten und dafür zu oft pedantischen Experimenten griffen.

Edouard Manet (1833—1883) ist in seinen früheren Werken stark von Velazquez und Goya abhängig. Bildnisse wie das der Madame Gonzalès kommen direkt von dem ersteren her, während die Motive für die Olympia und den Balkon im Luxembourg Goya entlehnt sind. Ja er malte wohl selbst spanische Motive, wie die spanischen Musikanten und einen Stierkampf. Sein zeichnerisches Können hält in diesen Werken neben den malerischen Qualitäten nicht immer stand. Seine nackten Körper sind oft hart, der Gesichtsausdruck zuweilen starr. Auf einigen von ihnen, wie dem berühmten Picknick im Walde, sind die toten Gegenstände das Beste, wie denn Manet einer der größten Stillebenmaler der französischen Kunst ist. Am glänzendsten zeigten sich seine Vorzüge in den später entstandenen Interieurs, wie dem Bar in den Folies-Bergère und dem Atelier-Frühstück (Abb. 387). Hier hat er eine Wahrheit der Tonwerte, einen Geschmack in der Farbenverteilung und ein Gefühl für Flächenwirkung gezeigt, wie sie in dieser Vollendung wohl noch nicht vereint gewesen waren. Zum eigentlichen Freilicht ist er wohl erst verhältnismäßig spät gekommen, hat aber dann in seinen Landschaften eine so köstliche Feinheit der Lufttöne erreicht, daß sie den besten Werken seines Freundes Claude Monet nicht nachstehen (Abb. 388). Übrigens war dieser „extravaganteste" aller Künstler, den sich die Pariser lange Zeit als eine Art Wilden vorstellten, ein durch und durch gebildeter, vornehmer Weltmann.

Claude Monet (geb. 1840) ist vor allem ein glühender Anbeter des Lichtes. Was er malt, ist fast gleichgültig, das Licht und die Luft verleihen allen Dingen einen magischen Reiz. Er malt nicht eine Morgenlandschaft, sondern den Kampf der Morgensonne mit dem Nebel (Ste. Adresse), nicht den Winter, sondern das Spiel der Sonne auf glitzerndem Eise (Les Glaçons), nicht die „Brücke von Argenteuil", sondern die flimmernde Mittagssonne über dem Fluß, nicht den Bahnhof St. Lazare, sondern die feinen Färbungen des Rauches in der frischen Morgenluft. Besonders bezeichnend dafür sind seine Cyklen: die Heuschober, die

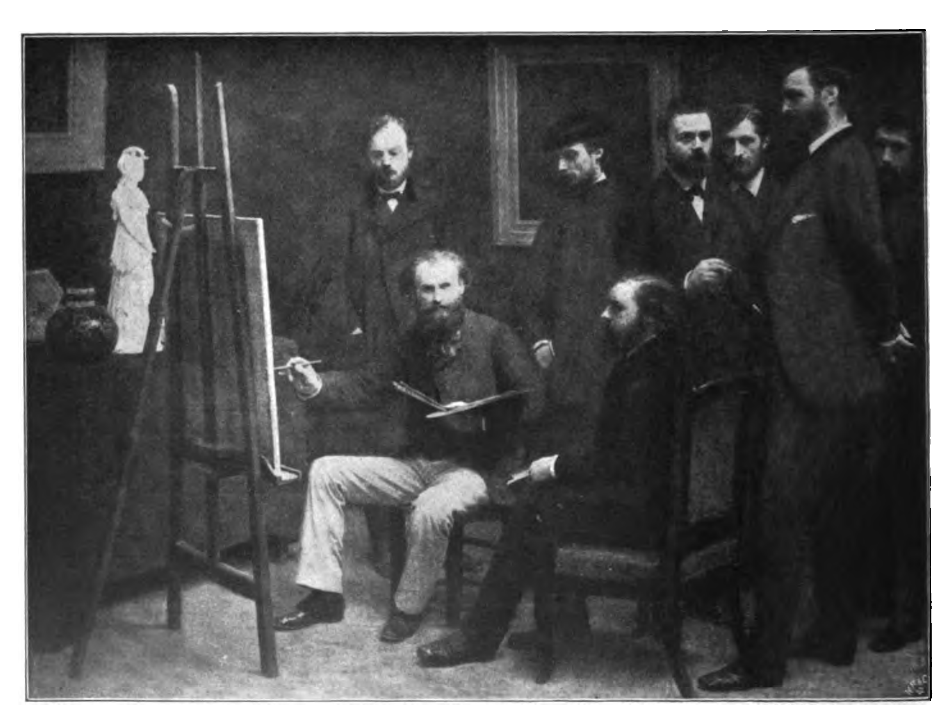


Abb. 391. Henri Fantin-Latour: Ein Atelier in Batignolles. Paris, Luxembourg. (Zu Seite 464.)

Kathedrale von Rouen und ähnliche, in denen er denselben Gegenstand in den verschiedensten Beleuchtungen gemalt hat. Um das Licht so intensiv wie möglich zu gestalten, der Natur immer näher zu kommen, gelangte Monet schließlich zu dem Prinzip der Farbenzerlegung, d. h. er mischte nicht die Farben auf der Palette, sondern setzte sie unvermittelt nebeneinander auf die Leinwand, so daß sich die Mischung erst im Auge des Beschauers vollzieht, damit den Pointillisten vorgreifend, ohne in ihre Ausschreitungen zu verfallen (Abb. 389). Monet, der seit langem nur noch Landschaften malt, hat sich in seiner Frühzeit auch als Bildnismaler großen Stils gezeigt.



Abb. 392. Jules Bastien-Lepage. Im Heu. Paris, Luxembourg. (Zu Seite 464.)

Camille Pissarro (geb. 1831) besitzt dieselbe Fähigkeit, auch die flüchtigsten Erscheinungen festzuhalten. Er ist weniger farbig, weniger blendend als Monet. Gärten, Wiesen und Felder, Landhäuschen, zuweilen von Figuren belebt, die ganz mit ihnen verwachsen zu sein scheinen, sind seine eigentliche Domäne.

Alfred Sisley (1839—1899) kam von Corot her, dessen zarte, duftige, poetische Art er in seinen früheren Bildern zuweilen erreichte. Später verlor er seine Selbständigkeit etwas unter dem übermächtigen Einflusse Monets.

Auch Auguste Renoir (geb. 1841) hat seine besten Werke schon in den sechziger und siebziger Jahren geschaffen. Bilder wie die 1900 ausgestellte Tänzerin sind in der Zusammenstellung bläulicher, grünlicher und grauer Töne von einem unbeschreiblichen Reiz (Abb. 390). Später bevorzugte er das Rosa, das den Werken zuweilen einen Zug ins Süßliche gibt. Auch er hat öfter Landschaften gemalt, ist aber in erster Linie Figurenmaler. Die Vergnügungen der Stadt, die Bälle in den Tanzlokalen des Montmartre, die ländlichen Diners der Rudervereine, die Theaterbesucher sind von ihm in der lebendigsten Weise geschildert worden. Vor allem aber ist er der Maler der Pariserinnen. Seine Frauen, die fast alle denselben Typus haben, lang geschnittene Augen, ein stumpfes Näschen und ein volles Kinn, üppige, aber geschmeidige Gestalten, sind weder Weltdamen noch Kokotten; naiv und doch wissend, sinnlich und doch im Grunde unschuldig. Renoir unterscheidet sich hier scharf von Edgar Degas (geb. 1831), der in der Frau eigentlich nur das animalische Wesen sieht. Niemals hat ein Maler, selbst Rembrandt nicht, das Nackte so rücksichtslos, so ohne jede Verschönerung, ja mit solcher Freude am Häßlichen gemalt, wie dieser in seiner „Folge weiblicher Akte“, die sich baden, waschen, abtrocknen, abwischen, kämmen oder kämmen lassen. Im übrigen entnimmt Degas seine Stoffe hauptsächlich aus der Kulissenwelt, malt Tänzerinnen, Choristen, Chansonneusen mit der gleichen brutalen Offenherzigkeit. Eine außerordentliche Meisterschaft der Zeichnung, die die schwierigsten Verrenkungen und Verkürzungen spielend beherrscht, vereint sich bei ihm mit dem raffiniertesten Farbengeschmack und einer außerordentlichen Kunst der Lichtbehandlung. Auch die Art, wie er seine Naturausschnitte nach Art der Japaner scheinbar ganz absichtslos, oftmals höchst seltsam, aber immer sehr pikant auswählt, wird von keinem andern erreicht. So kommt es, daß Degas, der sich überdies von allen Ausstellungen grundsätzlich fern hält, vom

Publikum kaum gekannt und gar nicht verstanden wird, dagegen bei den Künstlern eine fast abgöttische Verehrung genießt.

Einige der Hauptvertreter dieser Schule sind von Henri Fantin-Latour (geb. 1836), einem der intimsten Porträtmaler des modernen Frankreich, der mit ihnen allen befreundet war, ohne eigentlich ihrer Richtung anzugehören, auf seinem berühmten Bilde „Ein Atelier in Batignolles" vereinigt worden (Abb. 391).

Eine vermittelnde Stellung zwischen der neuen Bewegung und der älteren Kunst von Millet und Courbet nahm Jules Bastien-Lepage (1848 bis 1884) ein, der seine großen Bauernbilder im Freilicht malte, ohne alle Konsequenzen des Impressionismus zu ziehen (Abb. 392). Gerade diese dem Publikum weniger anstößige Richtung hat in Frankreich viele Anhänger gefunden.

Mit den Impressionisten stehen wir schon mitten in der Gegenwart. Es erübrigt nun noch einen Blick auf den jetzigen Stand der französischen Kunst zu werfen, wie er in den alljährlich stattfindenden Salons und den zahllosen kleineren Ausstellungen zu Tage tritt. Die Mitglieder der Akademie und die ihr nahestehenden Künstler haben sich von den eigentlich modernen Bestrebungen ziemlich fern gehalten, wenn diese auch natürlich nicht spurlos an ihnen vorübergegangen sind. Der energischste Verfechter der Tradition und eifrigste Gegner der Impressionisten ist der schon genannte Léon Gérôme, der außer seinen griechischen Histörchen auch moderne Anekdoten und Erlebnisse aus dem Orient in fein ausgeführten, zuweilen etwas nüchternen Bildchen erzählt. Neben ihm stehen William Bouguerau, der nach vielverheißenden Anfängen in der religiösen Malerei zu einem oft allzu süßlichen Darsteller mythologischer Szenen mit rosigen Mädchenleibern geworden ist, und Luc Olivier Merson, der eine große Anzahl Wandmalereien mit geschichtlichen und allegorischen Stoffen in ganz zarten und lichten Tönen geschaffen hat. Sie alle suchen ihren Hauptruhm in einer unfehlbaren und sauberen Zeichnung. Jules Lefebvre ist ein äußerst gründlicher Kenner des nackten menschlichen Körpers, wie seine berühmte Wahrheit beweist (Abb. 393). Seine mit Recht bewunderten Bildnisse sind keine geistreichen Malereien, aber eindringende Analysen der Erscheinung und des Charakters seiner Modelle. Fernand Cormon ist ihm in der Beherrschung des Nackten ebenbürtig, legt aber mehr Wert auf das Charakteristische der Gestalt als auf die Schönheit (Malereien aus der Urgeschichte der Menschheit im Naturhistorischen Museum), während Jean Jacques Henner in seinen leicht verschleierten weiblichen Körpern die Morbidezza des Fleisches verführerisch wiederzugeben weiß. Unter den Historienmalern steht Jean Paul Laurens obenan, der in seinen Wandgemälden historische Treue mit kräftiger Charakteristik vereint, aber nur selten eine wahrhaft monumentale Wirkung erreicht. Edouard Détaille zeigt in seinen kräftigen Militärbildern einen sicheren Blick für das dramatisch Wirksame. Ferdinand Roybet ist in seinen geschichtlichen Szenen und Porträts in Kostümen des 17. Jahrhunderts ein geschmackvoller, mit fabelhafter Leichtigkeit schaffender Anhänger der älteren koloristischen Schule. Der einzige wahrhaft bedeutende religiöse Maler ist Pascal Adolphe Dagnan-Bouveret, der sich zuerst mit Szenen aus dem Volksleben einen geachteten Namen erworben hatte. Mag das ins Grün-

liche spielende Kolorit etwas befremden, mag auch der Ausdruck Christi unsere höchsten Vorstellungen nicht durchaus befriedigen, die Größe der Auffassung und die Tiefe des Empfindens stellen das Abendmahl und die Jünger von Emmaus unter die hervorragendsten religiösen Werke der gesamten zeitgenössischen Kunst. Unter den Bildnismalern steht noch immer Léon Bonnat obenan, der in seinem Thiers (Abb. 394) und anderen berühmten Männern und Frauen sich tief einprägende, bleibende Charakterbilder gegeben hat, neuerdings aber etwas hart und reizlos wird, während umgekehrt der aus der Schule Courbets hervorgegangene, durch äußerst kraftvolle Schilderungen aus dem Volksleben bekannt gewordene Carolus Duran in seinen neuesten Damenbildnissen sich dem Konventionellen bedenklich nähert. Neben ihnen ist der jüngst verstorbene Benjamin Constant zu nennen, der wie die anderen die höchststehenden Persönlichkeiten seiner Zeit (Königin Viktoria, Leo XIII.) nach dem Leben malen durfte, aber wohl in dem ganz schlichten und intimen Doppelbildnis seiner Söhne sein Bestes gegeben hat. Der liebenswürdigste und feinste Schilderer vornehmer Frauenschönheit ist wohl Ferdinand Humbert, der geistreichste und graziöseste Frauenmaler Jacques Blanche. Beide nähern sich dem Stile der englischen Maler vom Ende des 18. Jahrhunderts. Unter den Malern lichtdurchtränkter Innenräume hat Joseph Bail in der



Abb. 393. Jules Lefebvre: Die Wahrheit. Paris, Luxembourg. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 464.)

letzten Zeit die größten Triumphe davongetragen, der sich auch als Stilllebenmaler mit den bedeutendsten französischen Künstlern auf diesem Gebiete, Antoine Vollon (gest. 1900) und Blaise Desgoffe, zu messen vermag. Was man auch immer an einzelnen dieser Männer vermissen mag, ihr bewundernswertes technisches Können, das sie auf ihre Schüler vererben, bietet eine sichere Gewähr dafür, daß die französische Schule ihr hohes Niveau noch lange bewahren wird. Stärker zur Betrachtung reizen freilich die individuelleren, abseits stehenden Künstler.

Im schärfsten Gegensatz zur Akademie stehen natürlich die Impressionisten, die sich fast ausnahmslos von den offiziellen Ausstellungen fernhalten. Von ihnen schaffen Monet, Pissarro, Renoir und Degas noch in ungetrübter Rüstigkeit. Die Konsequenzen der Monetschen Farbenzerlegung haben die Neo-Impressionisten gezogen, an deren Spitze Paul Signac steht. Sie besitzen eine ungemeine Feinfühligkeit für Lichtwerte, erfordern aber mit ihrem Pointillismus eine sehr starke Mitarbeit des Beschauers, um eine wirkliche Illusion zu ermöglichen. Ist es ihnen meist um die denkbar höchste Helligkeit zu thun, so sucht eine andere Gruppe, die Degas und Cézanne als ihre Meister verehrt, in einer mehr mosaikartigen oder flächigen Zusammenstellung ganz diskreter oder selbst dunkler Farben gewisse dekorative und Stimmungswerte mitzuteilen.

Zum Impressionismus gesellte sich bald der Luminismus. Seine interessanteste Erscheinung ist Paul Albert Besnard, wohl der größte Farbenvirtuose, den die moderne Kunst hervorgebracht hat. Die apartesten koloristischen Reize paaren sich bei ihm mit den seltsamsten Lichtproblemen, Mischungen von Gaslicht und Mondschein und dergleichen. Seine

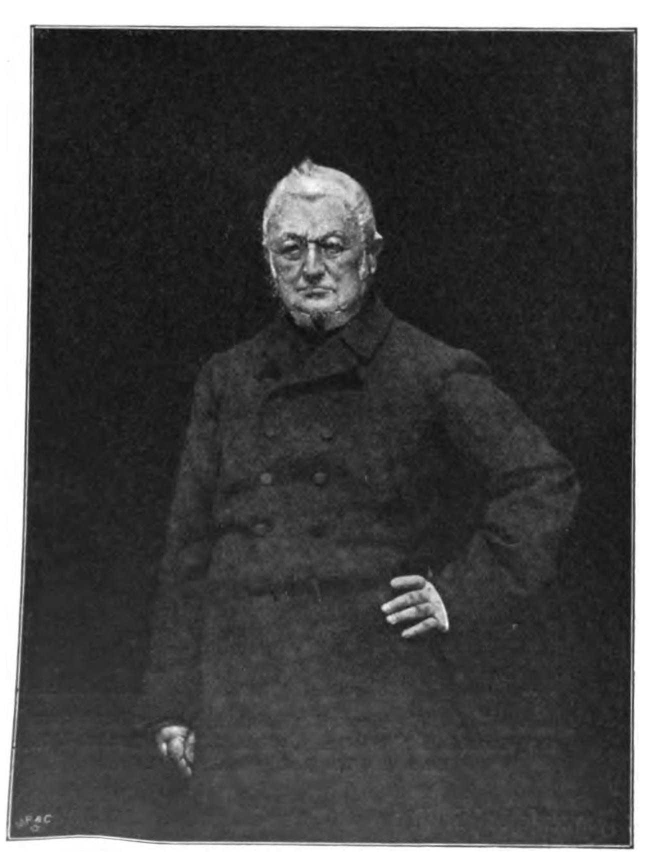


Abb. 394. Léon Bonnat: Thiers. Paris, Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 465.)



Abb. 395. Eugène Carrière: Familienbildnis. Paris, Luxembourg.

Frauenbildnisse, wie das der Frau Roger-Jourdain und der bei Rampenlicht gemalten Schauspielerin Réjane, seine wie Juwelen funkelnden Interieurs (spanische Tänzerinnen, Féerie intime) und seine von den mannigfaltigsten Reflexen übersäten Freilichtbilder sind erlesene Genüsse für den Feinschmecker. In den Malereien der École de Pharmacie und vielleicht noch mehr in denen der Mairie des ersten Pariser Arrondissements hat sich Besnard auch als ein Dekorateur ersten Ranges erwiesen. Im stärksten Gegensatz zu ihm steht Francisque Jean Raffaëlli, der in seinen geistreich gezeichneten, ebenfalls ganz impressionistischen Pariser Ansichten und Typen (Kleinbürger, Bettler, Vagabunden) schließlich zu einer Weiß in Weiß-Malerei gekommen ist. Noch asketischer in der Farbe ist Eugène Carrière, der sich ganz auf aschgraue Töne beschränkt und über seine Gestalten einen dichten Schleier legt, so daß wir sie mehr ahnen als körperlich sehen. Das Bestreben, nur das Wesentlichste zu geben, ist hier auf die Spitze getrieben. In einigen Familienbildnissen, wo wir in die trauliche Dämmerung eines stillen Gemachs zu blicken meinen (Abb. 395), erreicht er damit einen hohen Grad von Intimität, und ebenso prägen sich viele seiner Porträtköpfe unauslöschlich ins Gedächtnis ein. Dieselbe abnorme Malweise aber, auf die verschiedensten Gegenstände angewendet, wirkt schließlich doch als Manier. An Carrière läßt sich eine ganze Reihe von Künstlern anschließen, so daß man geradezu von einer Schule der „Nuagisten“ sprechen kann. Lerolles Figuren und Lagardes Landschaften liegen unter einem Nebelschleier, bei Le Sidaner tauchen weiße Mädchengewänder oder helle Häuschen in unbeschreiblicher, oft freilich ein wenig zu entsagungsvoller Poesie aus der Dämmerung oder dem Mondlicht auf. Auch Aman-Jeans dekorativ gehaltene duftige Mädchengestalten haben etwas von diesem poetischen Schleier.

In der Malerei des Volkslebens haben Alfred Roll und Léon Lhermitte das Erbe, das ihnen Bastien-Lepage hinterlassen, treu verwaltet und vermehrt. Beide pflegen ihre Gestalten ins helle Tageslicht zu stellen. Aber während Lhermitte mehr ins Pathetische geht, wie im Empfang der Löhnung oder im Labetrunk, und wohl auch zu Stoffen wie den Jüngern von Emmaus oder dem Tod und dem Holzhacker greift, hat Roll, der mit sehr realistischen von Zola beeinflußten Arbeiterbildern begonnen hatte, jetzt am fröhlichen Momentbild ohne tieferen Sinn das größte Vergnügen. Eins seiner gelungensten Bilder ist die Manda Lamétrie des Luxembourg, die muntere Bauerndirne, die von Sonnenstrahlen überrieselt mit vollem Eimer auf uns zukommt (Abb. 396). Neben ihnen verdient eine jüngere Linie Beachtuug, die ihre Motive aus der Bretagne holt, also der französischen Provinz, die ihre Trachten und Sitten am treusten bewahrt hat. Lucien Simon und Charles Cottet, die hier an der Spitze stehen, bringen den melancholischen Charakter dieser Küstenlandschaft und den schwerfälligen Ernst ihrer Bewohner in sehr kräftigen und farbigen Bildern zum Ausdruck, und zwar setzt Simon seine Gestalten am liebsten in die kühle Beleuchtung eines leicht bewölkten Tages, während Cottet die Dämmerung, das Lampenlicht oder die Beleuchtung durch ein loderndes Holzfeuer bevorzugt. Ersterer ist auch ein trefflicher Porträtist, letzterer ein charaktervoller Landschafter. Auch diese Richtung besitzt zahlreiche talentvolle Anhänger.

In der Landschaftsmalerei war auf die Tage der Sonnenmalerei, die übrigens und vor allem in den Malern des Südens noch glänzende Vertreter besitzt, bald ein Umschlag gefolgt. Man wollte nicht mehr nur sehen, sondern träumen. Man stellte seine Staffelei nicht mehr in die Mittagssonne, sondern ging zur Abendzeit durch einsame Dorfstraßen oder über stille Wiesen und stellte das, was man da an Eindrücken empfangen, in schwermütigen Bildern dar. Silbergraues Dämmerlicht und mattgrüne Rasenflächen oder goldene Abendhimmel mit Bäumen im rostroten Herbstlaub klingen zu weichen Harmonien zusammen. Und wenn einmal eine Staffagefigur erscheint, so ist es nicht mehr der hastende Alltagsmensch, sondern eine büßende Magdalena oder eine Hagar in der Wüste (Abb. 397) oder eine schöne nackte weibliche Gestalt, die rote Äpfel von schwer herniederhängenden Zweigen pflückt. Jean Charles Cazin (1841 bis 1901) war der Führer auf diesem Wege. Eine Dorfstraße im Mondenschein, Dünen mit ein paar sich in den Boden hineinschmiegenden Häuschen sind Lieblingsvorwürfe von ihm, ganz schlichte Motive, denen aber die Tonschönheit und die Weichheit des Vortrags einen tiefen Zauber verleihen. René Billotte und René Ménard, der sich in seinen Kompositionen der klassischen Landschaft nähert, sind ihm gefolgt. Kräftiger ist André Dauchez, der kühle graugrüne und graubraune Töne bevorzugt. Die ältere mehr klassische Richtung vertritt der greise Henri Harpignies noch mit unzweifelhafter Autorität. Unter den Orientmalern steht jetzt Etienne Dinet obenan, ein Meister der Lichterscheinungen und ein trefflicher Beobachter und Darsteller der Menschen in ihrer geschmeidigen Grazie oder charaktervollen Häßlichkeit.

Die hehre Monumentalkunst von Puvis de Chavannes hat nicht so gewirkt wie zu hoffen war. Wohl hat sie zahlreiche Nachahmer gefunden, aber es waren meist schwache Talente, die sich an Äußerlichkeiten hielten. Am besten hat der schon genannte Humbert in seinen Malereien im Pantheon des Meisters Ton und Stil getroffen. Unabhängiger von ihm ist Henri Martin, sowohl in seinen mystischen Stoffen wie in seiner pointillistischen Technik. Moreaus Erbe wurde am treusten von seinem früh verstorbenen Schüler Ary Renan gepflegt. Auf seine Kunst beriefen sich auch wohl die Symbolisten der Vereinigung Rose et Croix; ihre extravagante Gedankenkunst ist ziemlich spurlos vorübergegangen, wie es in einem Lande nicht anders zu erwarten war, in dem auf tüchtige Erlernung des Handwerks und gründliches Naturstudium so viel Wert gelegt wird.

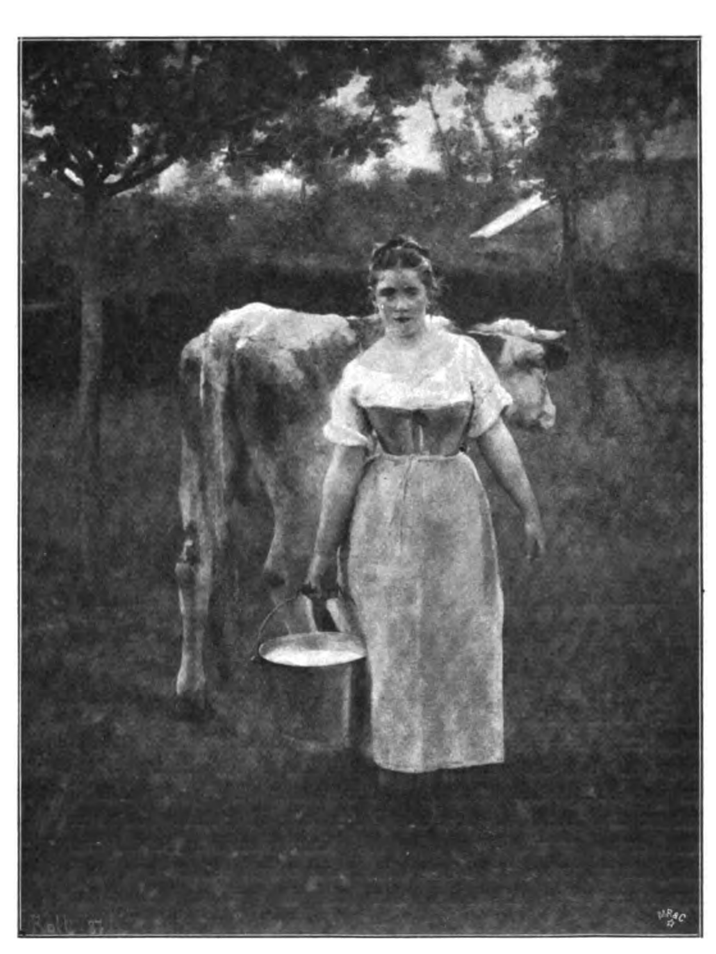


Abb. 896. Alfred Roll: Manda Lamétrie. Paris, Luxembourg. (Zu Seite 468.)

Werfen wir nun noch einen Blick auf die zeichnenden Künste. Am Anfang unserer Periode stehen die Brüder Saint-Aubin, Moreau le Jeune und andere Zeichner und Radierer, die in der Treue der Sittenschilderung und der Feinheit der Ausführung an unsern Chodowiecki erinnern, ihn aber an Geist und Grazie übertreffen. Fallen ihre besten Werke noch in die Zeit des Ancien Régime, so wurde Louis Philibert Debucourt (1755 bis 1832) der treue und amusante Schilderer der Revolution und des ersten Kaiserreichs. Seine auch technisch ganz ausgezeichneten Farbenkupferstiche, wie die Promenade im Palais Royal, sind jetzt kaum mehr zu bezahlen.

Von durchgreifendstem Einfluß auf die Entwickelung der modernen Graphik wurde die Erfindung des Steindrucks durch Aloys Senefelder im Jahre 1796, d. h. die Entdeckung der besonderen Eigenschaften des Solenhofer Steins, welche die Übertragung einer auf ihm entworfenen Zeichnung auf Papier ermöglichen. Die meisten großen Künstler, allen voran

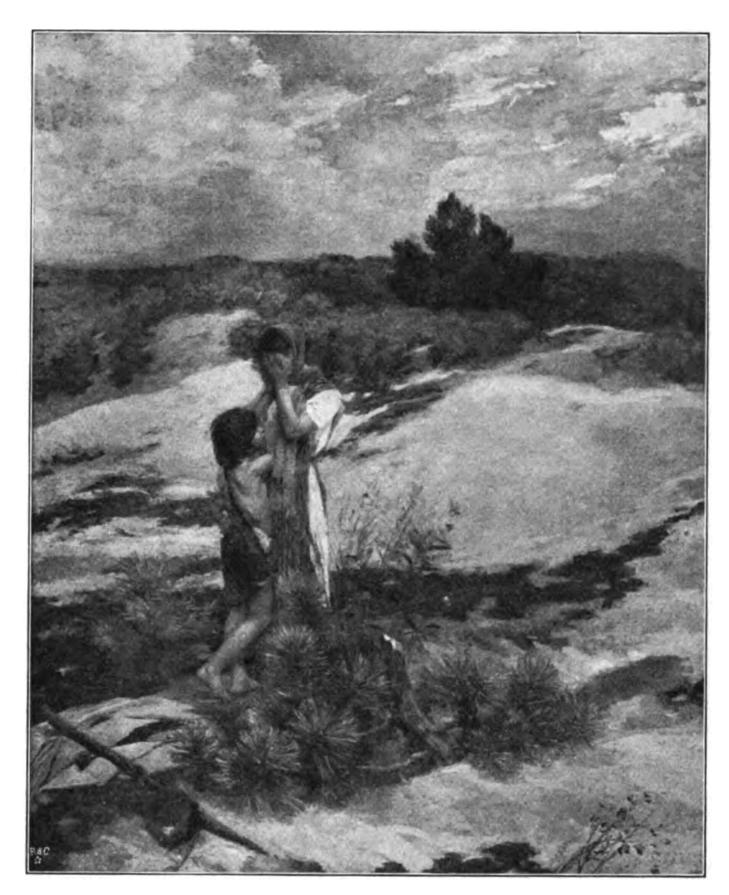


Abb. 397. Jean Charles Cazin: Hagar und Ismael. Paris, Luxembourg. (Zu Seite 468.)

Prud'hon, Géricault, Delacroix, der Illustrationen zum Faust und Hamlet lithographierte, ergriffen mit Begeisterung dieses Mittel, ihre künstlerischen Gedanken in unmittelbarster Frische zu vervielfältigen. Zu einer außerordentlichen Volkstümlichkeit brachten es dann durch das neue Verfahren die beiden vorzüglichen Soldatenzeichner und -Maler Nicolas Toussaint Charlet (1792 bis 1845) und Auguste Raffet (1804—1860). Charlet hat die Haudegen des kleinen Korporals und die Veteranen der großen Zeit in unzähligen Bildern anekdotischen Inhalts, bald rührend, bald voller Humor geschildert; sein größerer Schüler, der auch als Maler bedeutender war, fügte dazu das gewaltig Erhabene der Epoche, das Gigantische in der Erscheinung des Soldatenkaisers. Charlet hat auch eine ganze Reihe vorzüglicher Volkstypen geschaffen. Von der größten Wichtigkeit war der Steindruck natürlich für die Karikatur. Unter den französischen Karikaturisten, die nicht nur unschätzbare Chronisten und Geißeln ihrer Zeit, sondern auch wahrhaft große Künstler waren, ist Henry Monnier (1799—1877) der älteste. Hätte er weiter nichts geschaffen als seinen Monsieur Prudhomme, den pedantisch-feierlichen Spießbürger, und die Madame Gibou, die redselige Concierge, diese beiden klassisch gewordenen Typen, er wäre unsterblich. Der früh in geistiger Umnachtung gestorbene Grandville (eigentlich J. J. J. Gérard, 1803—1847) wurde durch seine Menschen mit Tierköpfen bekannt, war dann einer der Hauptmitarbeiter der politischen „Caricature“ und wandte sich zuletzt wieder der Verspottung kleiner Schwächen und Gebrechen zu. Paul Gavarni (1804—1866) zeichnete anfangs mit kecker Grazie Bilder aus dem leichtsinnigen Pariser Leben, Lebemänner, vornehme Halbweltdamen, Studenten und Loretten, später aber, nach einem Aufenthalt in London, Blätter des fürchterlichsten Elends und der grauenhaftesten Verkommenheit voll bittern Hohnes auf unsere Gesellschaftszustände. Wer den Thomas Vireloque einmal gesehen hat, diese zerlumpte Bête humaine mit dem teuflischen Grinsen im Gesicht, dem prägt sie sich unauslöschlich ins Gedächtnis. Der größte von ihnen aber ist Honoré Daumier (1808 bis 1879), eine der gewaltigsten Figuren der neueren Kunstgeschichte, die im Gegensatz zu allen anderen Karikaturisten immer mehr wächst, je weiter man sich von ihr entfernt. Sein Feld ist unermeßlich groß, er hat politische Karikaturen, Parodien auf die große Kunst, Schilderungen des schrecklichsten Elends, Satiren auf alle Laster, Schwächen und Dummheiten der Spießbürger gezeichnet. Eine seiner bekanntesten Figuren ist der Robert Macaire, eigentlich

der Held eines berühmten Melodramas, dann eine Verspottung des Guizotschen: Enrichissez-vous. Vor allem aber hat er es auf die Gerichte abgesehen, Richter, Advokaten, Geschworene, die er mit unversöhnlichem Hasse verfolgt und verhöhnt. Daumier war aber auch ein großer Maler, der ähnliche Stoffe wie in seinen Karikaturen, mit derselben Weglassung alles Nebensächlichen, in einer Tonschönheit, die kaum ihresgleichen hat, auf der Leinwand festhielt.

Auch Gustave Doré (1832—1883), ein ungemein frühreifer Künstler, der mit sechs Jahren illustrierte Briefe schrieb und mit sechzehn für das Journal pour rire engagiert wurde, war von der Karikatur ausgegangen, wandte sich aber dann der Illustration zu. Dante, Ariost, die Bibel, dazwischen Don Quixote, Perraults Märchen und Lafontaines Fabeln und viele andere Bücher sind von ihm mit unerschöpflicher Phantasie, oft aber sehr flüchtig und mit der Zeit äußerst manieriert illustriert worden. So hat dieser ungemein fruchtbare Künstler, der mit seinen Werken Millionen verdiente, bei der Nachwelt viel von seinem Ruhm eingebüßt. Unterm zweiten Kaiserreich haben Cham (eigentlich Graf Amadée de Noë), Marcellin, Grévin und andere das Leben und die Menschen in heiteren und boshaften, immer pikanten und eleganten Zeichnungen geschildert: die Moden, Theater, öffentlichen Bälle und Sports, das Leben auf dem Lande, in den Seebädern und Spielhöllen, die Welt und die Halbwelt und die vielerlei Nüancen, die zwischen ihnen liegen. Mit der großen Satire ist es jetzt vorbei, die Künstler stehen nicht mehr über den Dingen, sondern finden Behagen an der Fäulnis, die sie darstellen.

Der Kupferstich hatte in Frankreich in Henriquel-Dupont (1797—1892) einen Erneuerer gefunden, der mit seiner hellen, klaren Technik zuerst als Revolutionär verschrieen war, aber dann zum Führer der ganzen modernen Schule wurde. Die Radiertechnik verdankt ihren neuen Aufschwung hauptsächlich zwei Männern, Ferdinand Gaillard (1834—1887) und Jules Jacquemart (1837—1880). Gaillard vereinigt Stich, Radierung und Kaltenadelarbeit oft auf derselben Platte. Sein Vermögen sich in das Wesen so verschiedener Meister wie van Eyck, Botticelli, Michelangelo, Ingres zu vertiefen und jeden von ihnen in einer besonderen, seiner Art vollkommen entsprechenden Weise wiederzugeben, die höchste Feinheit der Behandlung mit energischer Gesamtwirkung zu vereinen, ist erstaunlich. Jacquemart ist Anhänger der reinen Radierung. Auch er hat viele Gemälde anderer Meister wiedergegeben, sein Hauptruhm aber knüpft sich an die Illustrationen zu den kunstgeschichtlichen Werken seines Vaters und Barbet de Jouys, in denen er das Stoffliche und den Glanz der Majoliken, des Porzellans, der Edelsteine u. s. w. mit außerordentlicher Virtuosität wiedergegeben hat. Gaillard war auch ein ausgezeichneter Porträtist, Jacquemart ein sehr geschätzter Aquarellmaler.

So groß die Zahl ausgezeichneter Stecher und Radierer, aus der wenigstens Jacquet und Bracquemond hervorgehoben seien, auch heute noch in Frankreich ist, infolge der Vervollkommnung der mechanischen Reproduktionsmittel hat sich das Interesse immer mehr von der reproduzierenden Graphik ab- und der Künstlerradierung zugewandt. Von den Radierern um die Mitte des Jahrhunderts ist Méryon mit seinen meisterhaften Ansichten des alten Paris der bedeutendste. Auch aus der Menge der lebenden Künstler können wir nur einige wenige nennen. Auguste Lepère ist unübertroffen in seinen Momentbildern aus dem Pariser Leben, Helleu hat sich auf seinen zarten Diamantstiftblättern die Grazie und Eleganz der vornehmen Dame, Chahine die interessanten Frauentypen des Pariser Straßenlebens zur Spezialität gemacht. Ihre Werke werden nicht technisch, aber an geistigem Gehalt von denen des in England lebenden Alphonse Legros (geb. 1837), eines der innerlichsten Künstler unsrer Zeit, weit übertroffen. Phantasiegebilde und religiöse Szenen wechseln mit ergreifenden Schilderungen aus dem Leben in seinem reichen Werke ab. Dazwischen stehen wundervolle Silber- und Goldstiftbildnisse der berühmtesten Zeitgenossen. Wie er und manche andere Graphiker zuweilen zum Pinsel greifen, so bedienen sich viele Maler hin und wieder der Radiernadel. Corot, Rousseau, Daubigny, Meissonier, Millet, Manet haben Radierungen hinterlassen, von den Modernen seien Besnard und Raffaëlli genannt. Der letztere bevorzugt die neuerdings zu großer Beliebtheit gelangte farbige Radierung.

Auch die Künstlerlithographie erlebt nach einer Periode der Ermattung eine neue Blütezeit, und wieder dient sie hauptsächlich der satirischen und polemischen Darstellung des Lebens. Etwas vom Bohémientum des Montmartre haftet den meisten dieser Künstler an. So gehören zu Steinlens besten Blättern die anarchistisch angehauchten, den schlimmsten Abschaum der Menschheit darstellenden Illustrationen zu den Chansons de la Rue von Bruant. So stellte Toulouse-Lautrec (gest. 1902) am liebsten dick und alt gewordene Kokotten, Sängerinnen aus den Café-Concerts der Vorstädte, Tänzerinnen niederster Art in Blättern dar, die sich an Kraft des Ausdrucks, Energie der Zeichnung und Wahrheit der Beleuchtung mit denen von

Degas messen können. Neben ihnen steht Forain, der seine Kunst auch oft in den Dienst der Politik stellt, und Jean Véber, der neben phantastischen und zuweilen unerhört cynischen Werken auch höchst humorvolle Märchenbilder geschaffen hat. Die anmutige Seite des Bohémientums hat in dem immer launigen und geistreichen Willette einen höchst anziehenden Interpreten gefunden. Ein reiches Feld zur Bethätigung fanden die Lithographen im Künstlerplakat, als dessen klassischer Vertreter wohl immer der farbenfrohe, sprühendlebendige und graziöse Jules Chéret gelten wird, obwohl er nicht minder begabte Nachfolger gefunden hat.

Plastik. In der Skulptur war der Übergang vom Barock und Rokoko zum Klassizismus weniger schroff als in der Malerei. Wir stehen hier vor keiner plötzlichen Reaktion, sondern vor einem allmählichen Erstarren der Formen oder einem allmählichen Pathetischwerden der anmutigen Bewegungen. Gabriel Allegrain (1710—1795) mit seiner in ihrer sinnlichen Anmut bestrickenden Badenden im Louvre und Claude Michel genannt Clodion (1748—1814), der Schöpfer entzückender Terrakottagruppen und Basreliefs mit Kindern, Amoretten und kleinen Satyrn, sind noch ganz „Dix-huitième". Augustin Pajou (1730—1809) schwankt dagegen schon zwischen gallischer Grazie und antiker Strenge hin und her. In seiner klagenden Psyche und vor allem der liebreizenden Bacchantin des Louvre (Abb. 398) herrschen noch die schwellenden Formen, nur ein wenig gemildert und verfeinert, im Pluto aber macht er eine Verbeugung vor der Antike, und das Porträt der Madame Leszczynska ist bereits eine frostige Allegorie im antikisierenden Stil. Das stärkste Bollwerk gegen den Klassizismus bildete die naturalistische Strömung, wie sie hauptsächlich in den zahlreichen vorzüglichen Porträts hervortritt. Unstreitig der größte Vertreter dieser Richtung ist Jean Antoine Houdon (1740—1828). Seine Laufbahn glich bis zur Revolution einem einzigen Triumphe, erhielt er doch schon mit fünfzehn Jahren eine Medaille, mit zwanzig Jahren den Rompreis und wurde er 1769 durch Akklamation in die Akademie gewählt. Schon damals hatte er in Rom seinen heiligen Bruno geschaffen, der, wie Papst Clemens XIV. sagte, sprechen würde, wenn es ihm seine Ordensregel nicht verböte. Jetzt begann er die unvergleichliche Reihe seiner Porträtbüsten, zweihundert an der Zahl, teils lebensprühende Abbilder von Zeitgenossen



Abb. 398. Augustin Pajou: Bacchantin. Paris, Louvre.



Abb. 399. J. A. Houdon: Voltaire. Paris, Foyer des Théâtre Français.

wie Mirabeau, Franklin, Suffren, teils wunderbare Synthesen des Charakters großer Toter, wie Molière; meist männliche Charakterköpfe, dazwischen aber auch Kinderköpfe voll unschuldiger Lieblichkeit. Ins Jahr 1781 fällt sein größtes Meisterwerk, der sitzende Voltaire der Comédie française (Abb. 399), in dem die schärfste Realistik mit dem idealen Kostüm des antiken Philosophen zu einer so wunderbaren und unlöslichen Einheit verbunden ist, daß der Beschauer des Widerspruchs überhaupt nicht gewahr wird. Die unbeschreibliche Lebendigkeit der Haltung, die im höchsten Grade illusionistische Ausführung des runzligen Gesichts und der Hände, das Momentane des Ausdrucks, in dem doch der ganze Charakter enthalten ist, sichern diesem Werke einen der Ehrenplätze in der gesamten Geschichte der Plastik. 1783 folgte dann die Diana (Abb. 400) für Katharina von Rußland, „Goujons Diana, die sich erhoben hat“, in der sich das tiefste Naturstudium mit einer erstaunlichen Sicherheit in der Darstellung der Bewegung paart. Houdon läßt sich in keine Schule eingliedern. Er stand über den Schulen, weil er ein Genius war, der Eigenes zu sagen hatte und nur in der Natur seine Lehrmeisterin suchte. So bildet er, um einen Ausdruck Gonses zu gebrauchen, gewissermaßen die Brücke zwischen zwei Jahrhunderten, ist er das Band, das die großen Meister des 18. Jahrhunderts mit denen des 19., Rude, Barye, Carpeaux verbindet. Wenn in der ganzen Zeit von 1780—1830 nur er existiert hätte, würde man kaum eine empfindliche Lücke spüren.

Nach und nach gewann aber auch in der Plastik die große Kunst im Sinne Davids und des viel gefeierten Italieners Canova die Oberhand. Auch hier erschienen nun allein die Gestalten der griechischen und römischen Mythologie und Geschichte des Darstellens wert, und selbst wenn man einen Feldherrn der Zeit bildete, griff man zum antiken Kostüm oder selbst zur heroischen Nacktheit. Allein wir dürfen nicht ungerecht sein. Die Zahl der guten Bildhauer ist auch in diesem Zeitraume, zumal wenn man den Vergleich mit Deutschland zieht, außerordentlich groß. Technische Sicherheit und feines Formgefühl gingen nie verloren. Aber den meisten Werken fehlt der Stempel der Persönlichkeit und der Hauch des Lebens, der auf den Beschauer überströmt. Es genüge einige Künstler zu nennen, die über den Durchschnitt herausragen. Denis Antoine Chaudet (1763—1810) gewann seinen Ruhm durch einen anmutigen, an Canova erinnernden Amor, der einen Schmetterling fängt (Abb. 401). Sein späterer herberer Stil tritt besonders in der Statue Napoleons als Cäsar für die Vendômesäule hervor, die nach der Restauration herabgestürzt wurde und ihre Bronze für die Statue Heinrichs IV. auf dem Pont-Neuf von François Lemot (1773—1827) hergeben mußte. Der ungemein gewandte und fruchtbare Baron François Bosio (1769 bis 1845) hat durch seine sich noch enger an Canova anlehnenden mythologischen Statuen, wie die Nymphe Salmacis, durch seine Porträtbüsten und seine monumentalen Werke bei den Zeitgenossen gleich großen Beifall errungen. Sein kolossales Reiterbildnis Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires besitzt wenigstens eine im Straßenbild äußerst glücklich wirkende Silhouette. Ein ähnlich vielseitiges und geschicktes Talent war Jean Pierre Cortot (1787—1843), der auch auf dem Gebiete der religiösen Plastik thätig gewesen ist. Am weitesten entfernte sich von der Schule François Grégoire Giraud (1783 bis 1836), dessen erste römische Reliefs Verwandtschaft mit Carstens und Thor-

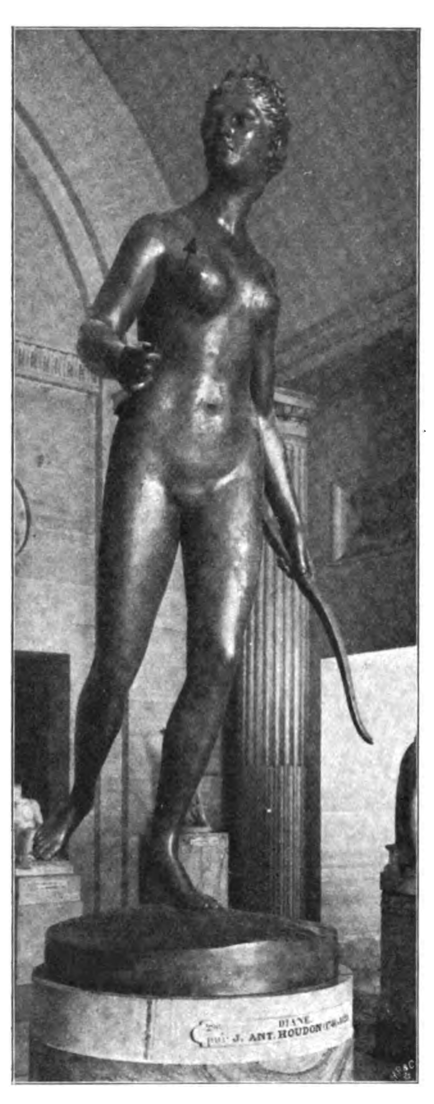
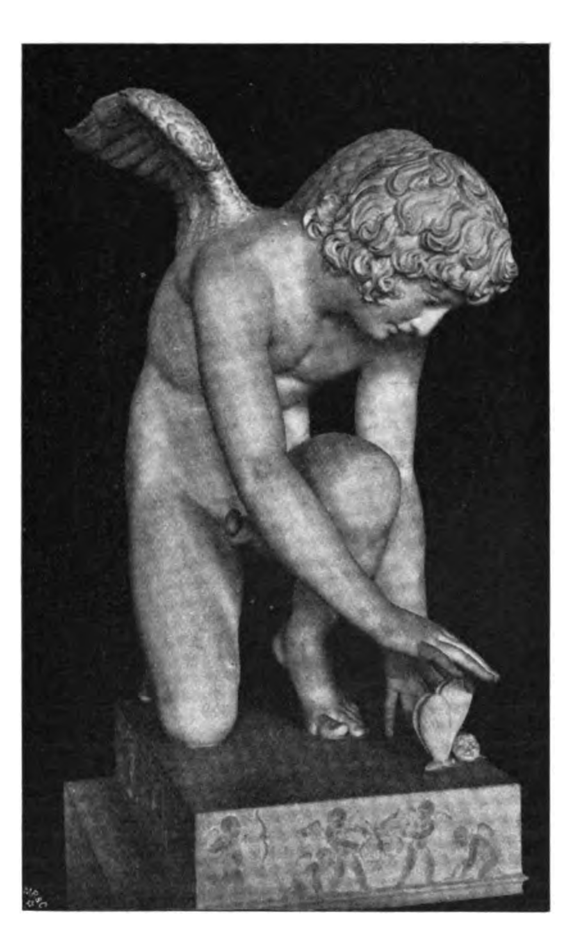


Abb. 400. J. A. Houdon: Diana. Paris, Louvre. (Zu Seite 473.)

waldsen zeigen, während er sich später einem rücksichtslos ehrlichen Naturstudium hingab.

Übrigens machte sich auch hier bald der Drang nach Freiheit geltend. Allein von einer eigentlich romantischen Bewegung finden wir nur wenige Spuren. Am ehesten wäre Auguste Préault zu nennen (1810—1879), der „Don Quixote des Romantismus", ein im Leben wie in der Kunst gleich wilder Himmelsstürmer, dem es aber an der wirklichen Gestaltungskraft gebrach. Den Hauptschlag führte der Realismus, der da wieder anknüpfte, wo Houdon aufgehört hatte. Drei Männer stehen hier im Vordergrunde: Rude, David d'Angers und Barye.


Abb. 401. D. A. Chaudet: Amor. Paris, Louvre. (Zu Seite 474.)

François Rude (1784 bis 1855) ist der kräftigste, aber auch der herbste von ihnen. Wir bewundern fast immer sein feuriges Ungestüm, aber wir werden nicht immer innerlich warm dabei. Zu oft stört uns ein Zuviel, zu oft stößt uns der theatralische Zug ab, der nun einmal mit dem gallischen Charakter so eng verknüpft zu sein scheint. Dies gilt von dem vorwärts stürmenden Marschall Ney auf der Place de l'Observatoire zu Paris, dessen Mund und Arm für eine Statue etwas beunruhigend Lebendiges haben, ja bis zu einem gewissen Grade selbst von seinem Hauptwerk, dem von gewaltiger Energie und hinreißendem Schwunge erfüllten Auszug am Arc de l'Etoile, dieser Verkörperung des Allons, enfants de la patrie (Abb. 402). Auch die Gestalt der auf innere Stimmen horchenden Jeanne d'Arc will nicht ganz mit dem Bilde stimmen, das wir von dem Hirtenmädchen von Orléans in uns tragen. Am romantischsten zeigt sich Rude in dem auferwachenden Napoleon, der im Park von Saint-Fixin viel malerischer und ergreifender wirkt, als das im Louvre aufbewahrte Modell ahnen läßt. Den reinsten und höchsten Genuß gewährt wohl die Grabfigur Cavaignacs auf dem Montmartrefriedhof, deren großartige Herbheit in der französischen Kunst nur in den „Gisants" der Königsgräber zu St. Denis ihresgleichen findet, und das im wahrsten Sinne des Wortes sprechende Standbild des Chemikers Monge zu Beaune (Abb. 403). Daß Rude auch schlichte Anmut darzustellen befähigt war, beweisen sein neapolitanischer Fischerknabe im Louvre und die Statuette Ludwigs XIII. als Kind im Schlosse Dampierre.

Pierre Jean David, nach seiner Vaterstadt d'Angers zubenannt (1788—1856), dessen Ruhm zu seinen Lebzeiten den Rudes weit überstrahlte, war weniger konsequent als dieser. Wohl lehrte er seine Schüler, daß die Bildhauerkunst, die Tragödie unter den bildenden



Abb. 402. François Rude: Der Auszug. Paris, Arc de l'Etoile. (Zu Seite 475.)

Künsten, Leidenschaft und Bewegung darzustellen habe, und ging er gleich in seinen ersten Werken wie dem Condé energisch in dieser Richtung vor. Dann aber machte er zuweilen Zugeständnisse an den klassischen Geschmack. Wenn man von einigen seiner früheren Werke wie der jungen Griechin auf dem Grabe des Bozaris und der nackten Statue des Philopömen im Louvre absieht, lebt er fast ausschließlich als Porträtbildner im Ruhme der Nachwelt. Gab es doch kaum einen berühmten Zeitgenossen, dessen Züge er nicht, wenn nicht in einer Statue oder Büste, so doch mindestens in einem Medaillon festgehalten hätte. Die Gräberstadt des Père-Lachaise zu Paris, die öffentlichen Plätze, die Foyers der großen Theater und die Provinzmuseen wimmeln von diesen Werken (Abb. 404). Auch die größten Deutschen, Goethe, Schelling, Tieck, Dannecker, Rauch porträtierte er während zweier Reisen. Und eine Riesengruppe von Porträts ist auch das große Giebelfeld, das er 1835—1837 für das Pantheon ausführte. Wie Rauch liebte er es die Generäle in Uniform, die Staatsmänner, Künstler und Gelehrten aber im antiken Gewande darzustellen. Daß bei einer so ungeheuren Thätigkeit zuweilen flüchtige und nicht ganz vollwertige Werke unterliefen, ist fast selbstverständlich. Dazwischen aber stehen Statuen wie General Gobert und Jefferson, in denen intensives Leben und treffliche Charakteristik vereint sind.

Das Gebiet Antoine Louis Baryes (1796—1875) war enger umschränkt als das Rudes, aber er hat es mit einer so vollkommenen Meisterschaft beherrscht, daß er ihm ebenbürtig zur Seite steht. Barye ist der größte aller modernen Tierbildner. Er lebte förmlich mit den Tieren, beobachtete sie täglich im Zoologischen Garten, auf der Straße, auf dem Markte, hörte Vorlesungen über sie, studierte sie bei den Sektionen und kannte so alle ihre körperlichen und geistigen Eigentümlichkeiten. Wie sie für ihn nicht allegorische Gestalten, sondern nur um ihrer selbst willen da waren, so legte er ihnen auch nicht menschliche Eigenschaften unter wie etwa der englische Maler Landseer. Er hat Pferde, Hunde, Hirsche, Bären, Elefanten geschaffen, aber am liebsten kehrte er doch immer wieder zu seinen wilden Katzen, den Löwen, Tigern, Jaguaren zurück. Besonders gern hat er diese im Kampf oder im grausamen Spiel mit Krokodilen, Schlangen und allerlei kleinen Tieren dargestellt, in der An-

spannung aller körperlichen oder seelischen Kräfte. Dabei war er durchaus kein bloßer Realist, sondern wußte auch dekorativen Aufgaben völlig gerecht zu werden. Seine Löwen sind ebenso gut stilisiert wie die alten assyrischen, trotzdem wirken sie nicht steif, sondern vollkommen naturwahr, weil er ihnen nicht durch willkürliche Zuthaten, sondern nur durch Weglassen des Nebensächlichen und stärkstes Betonen des Charakteristischen ihren monumentalen Charakter verlieh. Einige große Werke, wie der sitzende Löwe bei den Tuilerien (Abb. 405), der Löwe mit der Schlange im Tuileriengarten, der schreitende Löwe vor der Julisäule, zieren öffentliche Plätze in Paris, die meisten besitzen kleinere Dimensionen, ja viele ein so bescheidenes Format, daß sie von den Zeitgenossen als Briefbeschwerer verhöhnt wurden. Gerade die letzteren werden jetzt von den Sammlern am meisten gesucht. Erwähnt sei noch, daß Barye auch menschliche Figuren und bemerkenswerte Malereien geschaffen hat.

Neben diesen dreien sei Francisque Duret (1804—1865) genannt, der sie wenigstens in einem Werke, dem Tarantella tanzenden Fischerknaben erreicht, dann aber bei weitem nicht alle an diese graziöse und lebensvolle Arbeit geknüpften Hoffnungen erfüllt hat.

Diesen Realisten gegenüber hatte James Pradier (1792—1852) etwa die Rolle auszufüllen, die Ingres den Romantikern gegenüber gespielt hat. Als Mitglied des Instituts und Professor an der École des Beaux-Arts hatte er die orthodoxen Schönheitsregeln zu verteidigen. Eklektiker durch und durch, stellte er die schönsten Einzelheiten seiner Modelle mit Erinnerungen an die Antike zu Idealfiguren von graziösester Linienführung zusammen, denen er aber keine tiefere Beseelung zu verleihen vermochte. Seine Nymphen, Grazien, Bacchantinnen fanden den stärksten Beifall der Zeitgenossen. Unter den größeren Arbeiten treten die Viktorien am Triumphbogen und am Grabe Napoleons und die allegorischen Figuren des Molièrebrunnens am meisten hervor. Vor allem zeichnete sich Pradier durch eine außerordentlich tüchtige Behandlung des Marmors aus (Abb. 406). Jedenfalls steht er über seinen mitstrebenden Zeitgenossen wie Philippe Henri Lemaire (1798—1880), bei dessen Namen man zuerst an das Hochrelief an der Madeleine denkt, wie Auguste Clésinger (1814 bis 1883), der in seinen technisch ausgezeichneten Statuen selten über einen oberflächlichen Reiz hinauskam, oder Aimé Millet (1819 bis 1891), der die Oper mit einem Apoll bekrönt und zahlreiche andere öffentliche Gebäude mit Reliefs geschmückt hat, um nur einige zu nennen. Bedeutender als sie war Jean Joseph Perraud (1819—1876), dessen durch ihr reizvolles Bewegungsmotiv ausgezeichnete Kindheit des Bacchus auf der Weltausstellung von 1867 die Ehrenmedaille erhielt. Als Lehrer haben

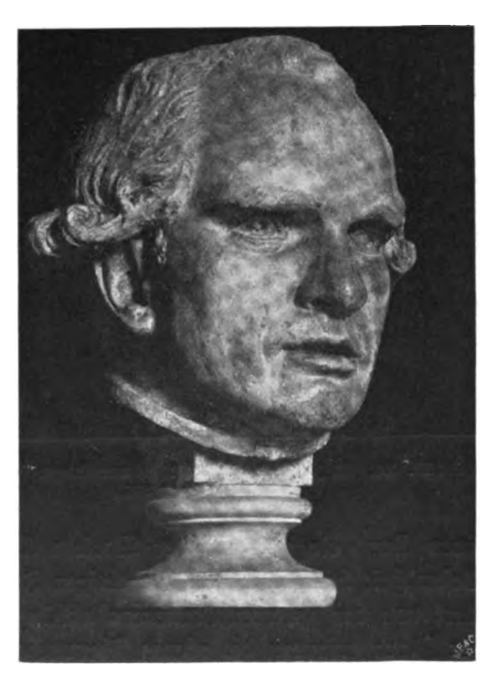
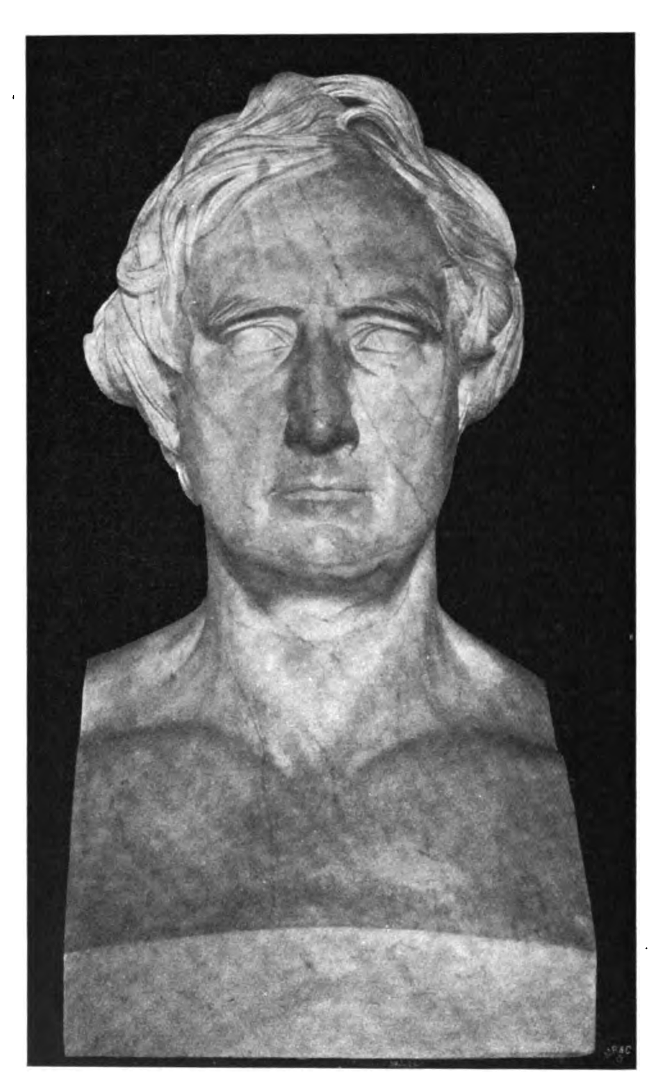


Abb. 403. François Rude: Modell des Kopfes vom Monge-Denkmal in Beaune. Paris, Louvre. (Zu Seite 475.)

in dieser Zeit besonders Ramey der Jüngere (1796—1852), der Schöpfer der Gruppe Theseus und der Minotaurus im Louvre, und François Jouffroy (1806—1882), dessen bestes Werk ein liebliches Mädchen ist, das der Venus sein erstes Geheimnis anvertraut, einen weittragenden Einfluß gehabt. So sehr uns die Fülle der Talente in Erstaunen setzt und so hoch wir das technische Können dieser Künstler anschlagen müssen, — starke Individualitäten waren sie alle nicht, wirklich bereichert haben sie die Kunst nicht, und so würden ihre Namen wohl vergessen sein, wenn wir ihren Werken nicht an den öffentlichen Bauten, auf den Plätzen und in den Foyers der Theater immer wieder begegneten.


Abb. 404. P. J. David d'Angers: Etienne Arago. Paris, Louvre.
(Zu Seite 476.)

Jedenfalls vermag sich keiner von ihnen mit dem Künstler zu messen, der uns heute als der typische Vertreter der Plastik unterm zweiten Kaiserreich erscheint, obwohl es ihm an Feinden nie gefehlt hat, Jean Baptiste Carpeaux (1827—1875). Die sinnliche Lebensfülle des 18. Jahrhunderts ist in seinem Schaffen mit dem Naturalismus einen Bund eingegangen, der Werke voll überschäumender Kraft und strotzender Gesundheit hervorbrachte. In einigen Jugendwerken, wie dem Ugolino, war er stark von den späteren Italienern abhängig und zu Übertreibungen geneigt. Bei der Flora erinnern die oberen Figuren an Michelangelos Tageszeiten, während das Relief der mit ihren Kindern spielenden Blumengöttin schon ganz die Eigenart des Künstlers zeigt. Und diese Eigenart kommt nun ganz frei und stark in

den beiden Hauptwerken, dem Tanz und dem Luxembourgbrunnen, zur Entfaltung. Mag man immerhin einräumen, daß der Tanz vor der Großen Oper (Abb. 407) völlig aus dem architektonischen Rahmen herausfällt, mag man ihn für ein auf öffentlichem Platze ausgestelltes Werk zu derb sinnlich finden, an dem wie mit fiebernder Hand geschaffenen Modell muß jeder seine helle Freude haben. In diesen jugendlichen Figuren glüht wirklich bacchische Lebensfreude, sie wirbeln wirklich herum im tollen Reigen. Bei dem Brunnen, vier einen Globus tragenden, die Weltteile darstellenden Frauenfiguren, ist die rhythmisch drehende Bewegung und die von allen Seiten geschlossen wirkende Silhouette ebenso bewunderungswürdig wie die feine und individuelle Durchbildung der weiblichen Körper. Carpeaux ist aber auch ein ganz großer Porträtbildhauer. In den männlichen Büsten, wie denen des Architekten Garnier und des Malers Gérôme, vereint sich sprechende Ähnlichkeit mit schärfster Hervorhebung des Wesentlichen eines Charakters, während aus den weiblichen die ganze, ein wenig dekadente Anmut und Eleganz der Damen des zweiten Kaiserreichs spricht.



Abb. 405. A. L. Barye: Löwe. Paris, Tuilerien.
(Zu Seite 477.)

Erregten seine weiblichen Figuren ebensoviel Abscheu wie Bewunderung, so wurde jedes Werk seines feinen und liebenswürdigen, aber weit weniger genialen Zeitgenossen Henri Chapu (1833 bis 1891), mit einstimmigem Beifall begrüßt. Chapu vereinigte die Vorzüge seiner beiden Lehrer: die zarte Anmut der Gestalten Pradiers mit der Beweglichkeit derer Durets. Das Höchste an Lieblichkeit der Formen, graziöser Bewegung und zartem Fluß der Gewänder erreichte er in der weiblichen Figur am Grabmonument des Malers Regnault (Abb. 408). Noch volkstümlicher ist seine in zahllosen Nachbildungen verbreitete knieende Jeanne d'Arc, deren ländlicher Anmut so viel Herbigkeit beigefügt ist, daß wir wohl die künftige Heldin von Orléans in ihr zu ahnen vermögen. Daß dem Künstler auch die Darstellung männlichen Ernstes und männlicher Kraft nicht versagt war, beweisen das Denkmal des Advokaten Berryer und der Sämann im Park Monceaux.

Carpeaux' kraftvolle Sinnlichkeit und seine Freude an ungestümen Bewegungen lebte vor allem in seinem genialen Schüler Jules Dalou (1838 bis 1902) fort. Ja, dieser ging in dem köstlichen Brunnenrelief mit der bacchischen Szene, im Triumph des Silen und einigen anderen Werken wohl noch über ihn hinaus. Was jenem mit Unrecht vorgeworfen wurde, muß man hier zuweilen einräumen, daß nämlich die Figuren hart ans Gewöhnliche streifen. Überhaupt ist Dalous Schaffen ungleichwertig. Vor seinem Hauptwerk, der kolossalen Republik, kommt wenigstens der Nichtfranzose trotz der trefflichsten Einzelheiten nicht über den Eindruck theatralischen Pompes hinweg. Aber seine ungemein lebendigen Reliefs, sein Denkmal für Delacroix (Abb. 409) und seine Porträtbüsten sichern ihm einen hohen Rang in der Geschichte der französischen Plastik.



Abb. 406. James Pradier: Atalante. Paris, Louvre.
(Zu Seite 477.)

Auch der ebenfalls erst kürzlich verstorbene temperamentvolle Südfranzose Alexandre Falguière (1831—1900) gehört in diesen Kreis, obwohl er aus der Schule des Akademikers Jouffroy stammte. Natürlichkeit und Beweglichkeit sind auch seine hervorstechendsten Eigenschaften. In seiner rückhaltslosen Bewunderung der Natur ging er so weit, daß er bei seiner Diana und seiner Tänzerin alle Zufälligkeiten des Modells mit peinlichster Treue wiedergab. In den monumentalen Arbeiten ist auch er zuweilen gespreizt, in den Denkmälern berühmter Personen (Lamartine, Balzac, Daudet) ungleich. In den Idealfiguren aber, ganz besonders auch denen der Frühzeit, wie dem Sieger im Hahnenkampf und dem jugendlichen Märtyrer Tarcisius, zeigt er ein solches Feingefühl in der Durchbildung, in seinen Büsten ein solches Charakterisierungsvermögen, daß auch er zu den glänzendsten Vertretern der modernen Plastik gezählt werden muß.

Dieses verblüffende Können zeichnet auch die Werke seines Lieblingsschülers Antonin Mercié (geb. 1845) aus. Mag man an seinen beiden berühmtesten Werken, dem Gloria victis! (Abb. 410), und dem Quand même! das Pathos allzu aufdringlich finden — daß sie ungemein virtuos und effektvoll sind, kann

niemand bestreiten; und da sie überdies dem Patriotismus der Franzosen schmeicheln, so erklärt sich leicht ihre ungemeine Volkstümlichkeit. Nächst ihnen verdankt Mercié seinen Ruhm den trauernden Frauengestalten, mit denen er verschiedene Gräber geschmückt hat. Von den übrigen Mitgliedern der Toulousaner Schule sei Denys Puech genannt, der sich durch eine brillante Marmorgruppe „Die Sirene“ bekannt machte und seitdem zahlreiche Staatsaufträge für Statuen und Denkmäler ausgeführt hat.



Abb. 407. J. B. Carpeaux: Der Tanz. Paris, Fassade der Großen Oper.
(Zu Seite 479.)

Neben dieser in üppigen, reifen Formen schwelgenden Schule verschaffte sich frühzeitig eine andere Geltung, die im Gegensatz zu ihr, aber zugleich auch im Gegensatz zum akademischen Formalismus, sich an die herberen Formen der italienischen Frührenaissance anlehnte. Das erste der Werke, die ihr bedeutendster Anhänger, Paul Dubois (geb. 1829), Anfang der sechziger Jahre in Italien schuf, ist schon durch seinen Titel bezeichnend: Florentiner Sänger im 15. Jahrhundert. Die schlanken und sehnigen Glieder dieses Knaben, ebenso die fein durchgebildeten Gestalten der zum Leben erwachenden Eva, des Narziß und ähnlicher Werke, denen wir in Deutschland kaum ein Gegenstück an die Seite zu stellen haben, bedeuteten auch für Frankreich etwas

Neues. Dubois ist ihnen auch in seinen Hauptwerken, dem Grabmal des Generals de la Moricière, der Jeanne d'Arc, die weder in Paris noch in Reims, sondern nur im Museum voll zur Geltung kommt (Abb. 411), und dem Reiterbild des Connetable von Montmorency treu geblieben. Eine ruhige Vornehmheit zeichnet diese technisch unübertrefflichen Werke aus. Auch Dubois' Bronzebüsten genießen ein wohlberechtigtes Ansehen. Vielseitiger noch als das seinige ist das Werk Emmanuel Frémiets (geb. 1824). Mag uns in ihm auch nicht alles durchaus befriedigen, beim Überblick über das Ganze, die Reiterstatuen und Tierbilder, die großen Reliefs für das naturhistorische Museum, die unzähligen Statuetten, erstaunt man über die gewaltige Gestaltungskraft. Seine Jeanne d'Arc auf dem Pyramidenplatz zu Paris, diese zierliche Gestalt in ihrer herben Jungfräulichkeit auf dem mächtigen Schlachtroß, mag den befremden, der an ihre Verkörperung durch unsere Bühnenheldinnen gewöhnt ist, sie kommt aber der geschichtlichen Wahrheit unendlich viel näher. In neuerer Zeit bevorzugt Frémiet stark bewegte Szenen, insbesondere Kämpfe zwischen Mensch und Tier.



Abb. 408. Henri Chapu: Figur vom Regnault-Denkmal. Paris, Ecole des Beaux-Arts. (Zu Seite 479.)

Neben ihm nahm Auguste Cain (1822—1894) als Tierbildhauer den ersten Rang ein. Seine kämpfenden Tiere (Tiger und Rhinozeros, Löwe und Krokodil) können sich an dramatischer Wucht mit denen Baryes messen. Auch Georges Gardet machte sich zunächst durch eine Gruppe

kämpfender Panther bekannt, bevorzugt aber jetzt stilistisch strenge ruhende Tiergestalten.

Überhaupt ist es eine mißliche Sache, hier zwischen Schulen zu unterscheiden, wo sich die mannigfachsten Einflüsse fortwährend kreuzen; zumal da auch die einzelnen Künstler oft ihre Anschauungen ändern. Wenige gehen so unbeirrt ihren Weg wie der greise Eugène Guillaume (geb. 1822), der uns in seinen Gracchen (Abb. 412), der römischen Hochzeit, der Andromache mit dem strengen Fall der Gewänder, der fast unbeweglichen Haltung und dem fast starren Gesichtsausdruck wie ein Überlebender aus einer längst entschwundenen Zeit zugleich befremdet und seltsam anzieht. Zu welcher Gruppe soll man ein so vielseitiges Talent wie Ernest Louis Barrias (geb. 1841) zählen, der nach so großartig angelegten Werken wie dem Schwur des Spartakus im Tuileriengarten und dem ersten Begräbnis eine so liebenswürdig genremäßige Figur wie den jugendlichen Mozart geschaffen hat, der gleichzeitig mit dem riesigen, etwas pomphaften Viktor Hugo-Denkmal die eigenartige polychrome Statue der sich entschleiernden Nacht ausgestellt hat? Oder René de Saint-Marceaux (geb. 1845), bei dem man zunächst an den volkstümlichen, von Barbédienne gegossenen Harlekin denkt, und der sich doch hauptsächlich der ernstesten Denkmalsplastik zugewandt



Abb. 409. Jules Dalou: Denkmal für Delacroix. Paris, Luxembourg-Garten. (Zu Seite 480.)

hat? Oder Alfred Boucher (geb. 1850), den Autor der technisch unvergleichlichen Gruppe „Die Läufer" im Luxembourg-Garten, daneben aber so mancher fast süßlich zarter Mädchenleiber?

Auffallend ist es, daß trotz der naturalistischen Ausdrucksweise so vieler dieser Künstler die eigentlich naturalistischen Stoffe, moderne Bauern, Handwerker, Arbeiter, in Frankreich fast gar keinen Eingang gefunden haben. Man beschränkt sich fast immer noch auf antike Götter und Helden, biblische Gestalten oder allegorische Darstellungen. So waren die besten Gruppen, die in den letzten Jahren von jüngeren Künstlern ausgestellt wurden, der verlorene Sohn von Ernest Dubois, Hagar und Ismael von François Sicard und der Tod der Prokris von Jean Escoula. Die Darstellung des Nackten gilt eben in Frankreich immer noch, und sicher mit Recht, als die vornehmste Aufgabe der Plastik. Eine gute Ausnahme, wie Henri Grébers vom schlagenden Wetter getroffener Bergmann, bestätigt nur die Regel.

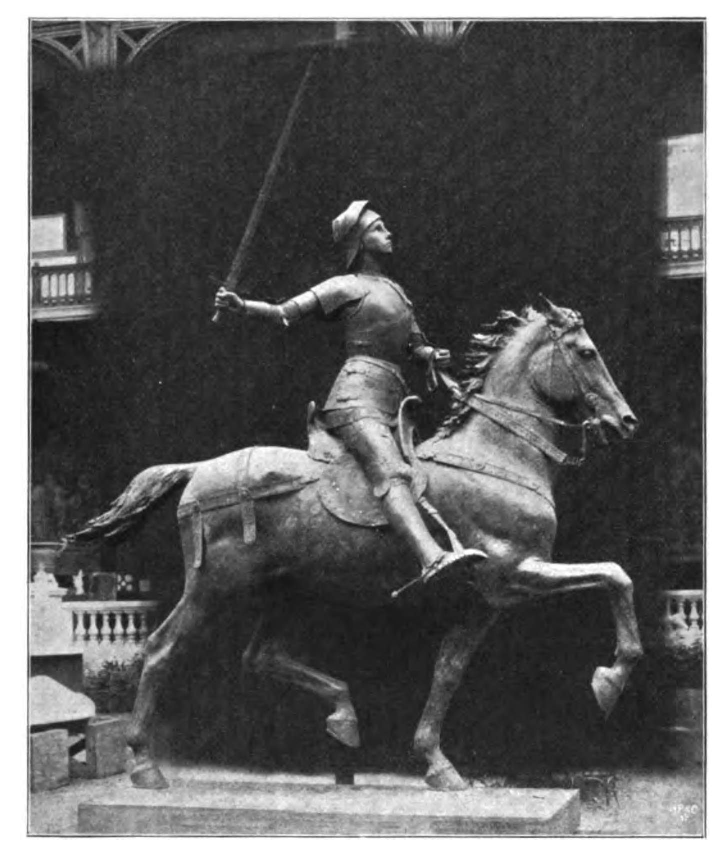
Bis in die zahllosen, oft recht minderwertigen Denkmäler hinein, mit denen jetzt alle Squares und Plätze von Paris beglückt werden, erstreckt sich diese Vorliebe für nackte oder wenig verhüllte Formen. Die beliebteste Art, die großen Männer zu ehren, besteht jetzt darin, ihre Büste auf einen von allegorischen Gestalten umgebenen Sockel zu setzen. Daneben findet man natürlich auch eine große Anzahl Bildnisstatuen im Zeitkostüm. Einen merkwürdigen Mittelweg hat Raoul Verlet eingeschlagen, indem er unter die Büste des Dichters Maupassant eine Pariserin im modernsten Straßenkleid gesetzt hat.



Abb. 410. Antonin Mercié: Gloria victis! Paris, Stadthaus. (Zu Seite 480.)

Je mehr man sich in die mo-

derne französische Plastik vertieft, um so mehr erstaunt man über die ungeheure Menge positiven Könnens. Werke, die in anderen Ländern berechtigtes Aufsehen erregen würden, erscheinen zu Dutzenden in fast jedem Pariser Salon. Dafür ist die Zahl der Künstler, die ganz aus Eigenem schöpfen, gedanklich oder formell wirklich Neues bieten, verhältnismäßig gering. Zwei treten unter ihnen besonders hervor: Auguste Rodin (geboren 1840) und Albert Bartholomé (geboren 1848).


Abb. 411. Paul Dubois: Jeanne d'Arc. Reims und Paris. (Zu Seite 482.)

Rodin ist von der Menge nie verstanden worden; umgekehrt haben ihn seine Freunde vielleicht zu sehr in den Himmel gehoben. Er hat, wie einer seiner Verehrer gesagt, vor Bewunderung oder vor Wut die Mitwelt erzittern lassen. Sein Ziel ist das Sichtbarmachen des seelischen Ausdrucks in der Form. In allen seinen Figuren bebt eine ungeheure innere Erregung. Um diese Wirkung zu erreichen, läßt er nicht nur alles Überflüssige weg (die Figuren sind oft nur zum Teil aus dem Stein herausgehauen), sondern übertreibt er auch oft das Wesentliche in stärkster Mißachtung aller sonst gültigen Schönheitsregeln. In dem Rücken des Mannes der wundervollen Gruppe „Der Kuß" (Abb. 413) scheint nicht nur jeder Muskel, sondern auch jeder Nerv und jede Ader angespannt. Oder mit welch unbeschreiblicher Energie faßt der berühmteste unter den Bürgern von Calais den riesigen Schlüssel, als wollte er ihn zerdrücken! Die Eva ist ganz von Scham, der Johannes im Luxembourg ganz von religiösem Eifer durchzittert. Zuweilen, wie in der Statue Balzacs, geht Rodin in der ausschließlichen Betonung des Charakteristischen so weit, daß die Form zur Karikatur wird. Andere Male will er in der plastischen Form das Abstrakteste zur Erscheinung bringen, wie die innere Stimme beim Viktor Hugo-Denkmal. Eine Leidenschaft kehrt immer und immer in seinen Werken wieder: die Sinnlichkeit. Ihrer Verkörperung gilt sein noch unvollendetes Hauptwerk: Die Pforte zur Hölle. Das ist ein Gewirr von sich haschenden, sich umfangenden und sich wieder entwindenden, im Liebesrausch sich vergessenden und vor Ekel sich abstoßenden Gestalten, Liebe und Haß, Begierde und Überdruß in Einem. Das Unerhörteste von Bewegungsmotiven, das Unglaublichste von Empfindungen wird zum Ereignis in diesem dämonischen, übrigens ganz malerisch konzipierten Werke. Abstoßend und unheimlich anziehend zugleich erscheint das Schaffen dieses



Abb. 412. Eugène Guillaume: Die beiden Gracchen. Paris, Luxembourg. (Zu Seite 483.)

Mannes, bei dem man an Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, J. K. Huysmanns erinnert wird. Wer in der Kunst das Gesunde, Erfreuliche, Erbauliche sucht, wird hier leer ausgehen, aber auch der wird von Rodins Büsten (die Bildhauer Dalou und Falguière, die Maler Laurens und Puvis de Chavannes) in ihrer bezwingenden Erfassung des Charakters dauernd gefesselt werden. Von Houdon über Rude und Carpeaux zu Rodin führt eine gerade Linie, es sind die französischen Bildhauer, die die moderne Kunst wahrhaft bereichert haben.

Bartholomé ist in gewisser Beziehung das Gegenstück zu Rodin. Auch die Figuren seines Hauptwerkes, des großen Monument aux Morts (Abb. 414), durchzittert die tiefste Erregung; Hoffnung und Angst, inbrünstiges Vertrauen und schmerzvolle Entsagung. Aber er weiß dies alles in einen harmonischen Grundakkord aufzulösen. Wir haben die Gewißheit, daß jenseits der Finsternis, in die das mittlere Paar hineinschreitet, ein Licht leuchtet. Aber auch rein künstlerisch bietet dieses Werk einen erlesenen Genuß durch die im höchsten Maße geschlossene und doch freie Gruppierung (zwei Parallelen statt des pyramidalen Aufbaues) und durch die edle und einfache und trotzdem individuelle Durchbildung der Körperformen. Bartholomé hat auch sonst Treffliches geschaffen, in Reliefs und Einzelfiguren, zuerst aber wird man immer bei seinem Namen an dieses schönste aller modernen Grabdenkmäler denken, das die Hauptallee des Père-Lachaise-Friedhofes in Paris abschließt.

Vor mehreren Jahrzehnten hat in Frankreich eine Bewegung für polychrome Plastik, und zwar sowohl für Bemalung des Marmors wie für Zusammensetzung der Statuen aus verschiedenen Materialien begonnen und seitdem stetig zugenommen. Einer ihrer ersten Vertreter war Charles Cordier (geb. 1827), der nach einer auf Kosten der Regierung nach Afrika und Ostasien unternommenen Reise die mannigfaltigsten Volkstypen, Araber, Neger, Chinesen,

Japaner, in Büsten, Statuen, Gruppen und Statuetten dargestellt hat, meist die Fleischpartien in Bronze und die Gewänder in farbigem Marmor. Eins seiner berühmtesten Werke ist die arabische Frau vom Salon von 1866 in Bronze, Onyx und Email. Der Maler Gérôme machte zuerst mit einer getönten Marmorstatue Tanagra Aufsehen; später hat er die sehr eigenartigen Reiterstatuetten Napoleons, Friedrichs des Großen und Tamerlans in Bronze unter Zuhilfenahme der verschiedensten Materialien geschaffen. In den letzten Salons ist besonders Maurice Ferrary mit polychromen Werken hervorgetreten. Seine Marmorstatue Salammbô trägt goldene Ringe um die Knöchel und lehnt an einer mit Masken und Reliefs geschmückten Säule aus rotem Marmor, von der sich eine bronzene Schlange herabringelt. Den weitesten Raum nimmt diese Richtung in der Kleinplastik ein. Wertvolle Gesteine wie Nephrit, Jaspis, Onyx, Malachit werden mit Gold, Elfenbein, Edelsteinen und selbst Perlen zu höchst eigenartigen Werken zusammengestellt. Théodore Rivière liebt besonders die starke Kontrastwirkung von Elfenbein und Bronze. Andere Künstler beschränken sich auf ein Material. So vor allem Jean Carriès (1855—1896), der die lebensvollsten Charakterköpfe in glasiertem Ton geschaffen hat.

Der Entwickelung der französischen Kleinplastik kam vor allem der hohe Stand der französischen Bronzefabrikation zu gute, die nicht nur in der Ziselierung, sondern auch in der Patinierung Außerordentliches leistet. In der letzteren Beziehung gab die japanische Kunst, die auf diesem Gebiete unerreicht ist, wertvolle Anregungen. Insbesondere verdienen es die Industriellen Charles Christofle (1805—1863) und François Barbédienne (1810 bis 1892), daß ihrer in der Kunstgeschichte gedacht wird. Eine nicht minder hohe Vorstellung von der Kleinplastik gewinnt man aus



Abb. 418. Auguste Rodin: Der Kuß. Paris, Luxembourg. (Zu Seite 485.)

den Biskuits der Porzellanmanufaktur von Sèvres. Solange sich Künstler wie Agathon Léonard, dessen anmutige Tänzerinnen 1900 das lebhafteste Entzücken hervorriefen, in deren Dienst stellen, darf man von ihr das Höchste erwarten. Und im Zusammenhang hiermit muß auch der Medaillen- und Plakettenkunst gedacht werden, die in den letzten Jahrzehnten, be-

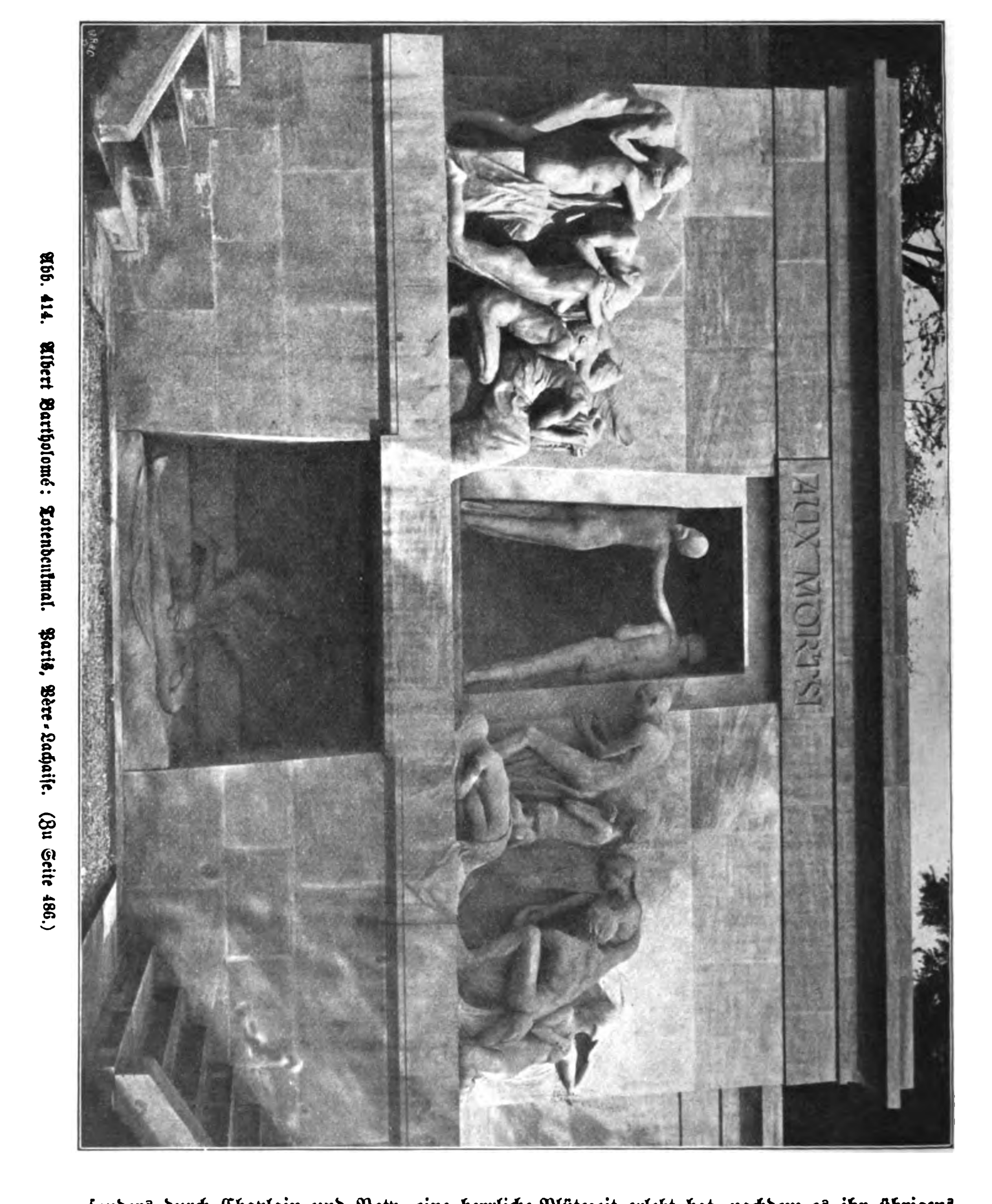


Abb. 414. Albert Bartholomé: Totendenkmal. Paris, Père-Lachaise. (Zu Seite 486.)

sonders durch Chaplain und Roty, eine herrliche Blütezeit erlebt hat, nachdem es ihr übrigens im ganzen 19. Jahrhundert nicht an tüchtigen Meistern gefehlt hatte. Jules Clément Chaplain (geb. 1839) hat vor allem Bildnisse geschaffen, die sich an Schärfe der Charakteristik mit den allerbesten Porträtskulpturen messen können, Oscar Rotys (geb. 1846) weicheres lyrisches Genie kommt in genrehaften Darstellungen, wie der berühmten Hochzeitsmedaille

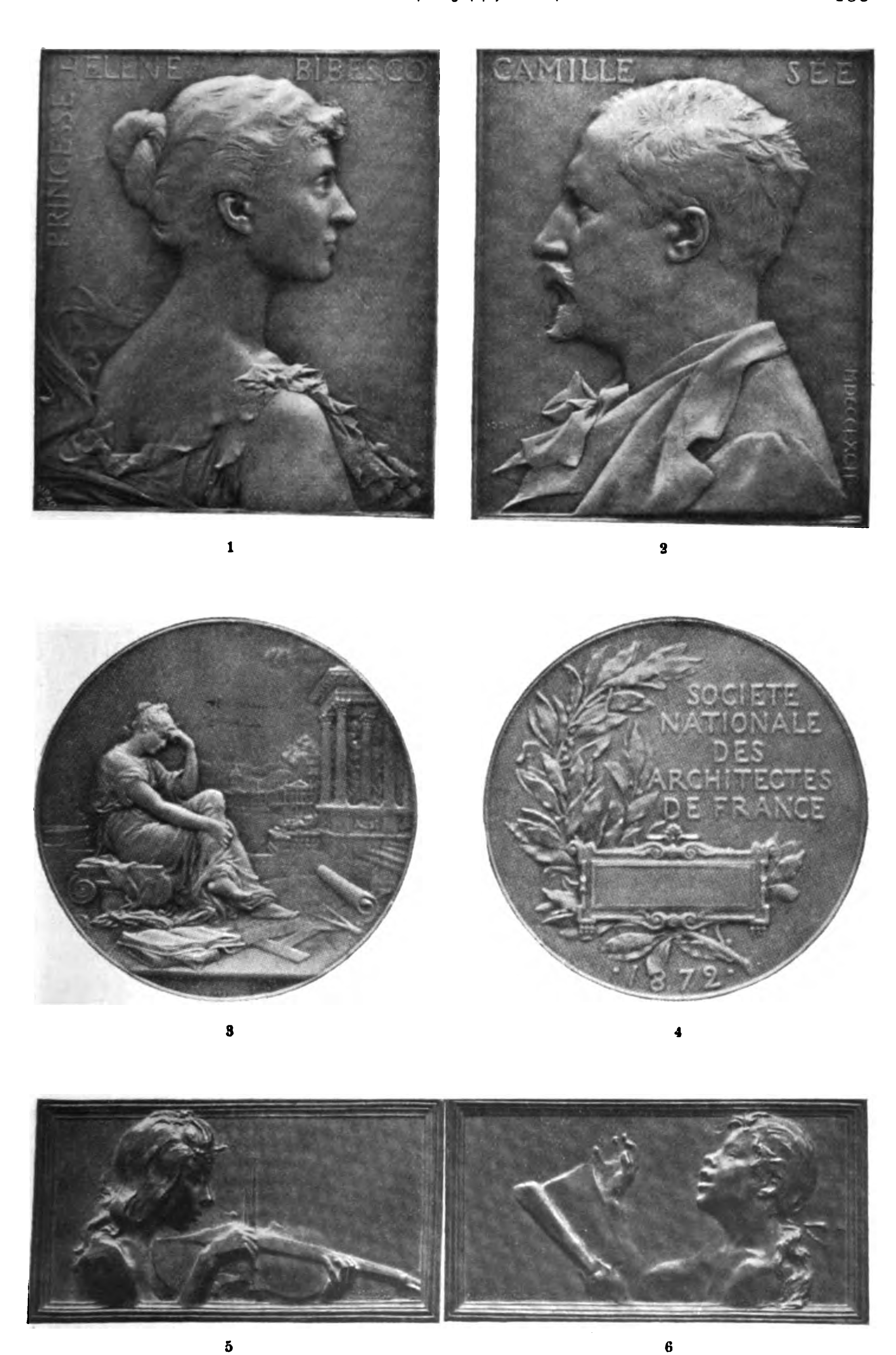


Abb. 415. Französische Medaillen.
1—2 von Chaplain, 3—4 von Roty, 5—6 von Charpentier. (Zu Seite 490.)

„Semper", zum schönsten Ausdruck. Daniel Dupuis und viele andere haben sich ihrer auf kräftige Reliefwirkung ausgehenden Richtung angeschlossen, während Alexandre Charpentier eine mehr impressionistische Richtung begründet hat. Aber wie kommt auch der Staat und die Öffentlichkeit diesen Meistern entgegen! Die Einweihung eines Gebäudes, wie des Gefängnisses in Frèsnes, das Jubiläum der Brieftaubenpost, die Leichenfeier Carnots, die Ehrentage zahlloser verdienter Männer, die Ausstellungen, um nur einiges zu nennen, wurden in Medaillen verewigt (Abb. 415). Und wie die Kunst hier mitten ins Leben eingreift, das beweisen vor allem die neuen französischen Münzen, vollendete Kunstwerke ihrer Art. Aus antiken Münzen ziehen wir Schlüsse auf die Kunstthätigkeit der Epochen. Wenn nach Jahrtausenden von der zeitgenössischen französischen Plastik weiter nichts übrig sein sollte als diese Münzen, so wird man aus ihnen mit Recht auf einen hohen Stand dieser Kunst schließen.

Architektur und Kunstgewerbe. Will man die Anfänge der modernen französischen Architektur richtig verstehen, so muß man sich vor dem Ausdruck Klassizismus in acht nehmen. Die neue Architektur wandte sich gerade gegen den Klassizismus, gegen die auf Palladio fußende Schule Hardouin-Mansarts, indem sie von der falsch aufgefaßten Antike an die durch die neuen Ausgrabungen und Forschungen aufgedeckte echte Antike appellierte. Eine Zeit lang gingen drei Stile nebeneinander her, sich gegenseitig beeinflussend: der Style Louis XV, d. h. die unter italienischem Einfluß stehende Architektur, das Rokoko, d. h. die Bauweise, bei der die neue Innendekoration mit ihren graziös geschwungenen Linien auf das Äußere übergreift, endlich der Style Louis XVI, der aus den echten Quellen der Antike schöpfen will. Sein erstes großes Werk ist das Pantheon zu Paris von Germain Soufflot (1713—1781), ein gewaltiges, sich an das römische anschließende Bauwerk von großartiger Wir-



Abb. 416. Germain Soufflot: Das Pantheon in Paris. (Zu Seite 491.)

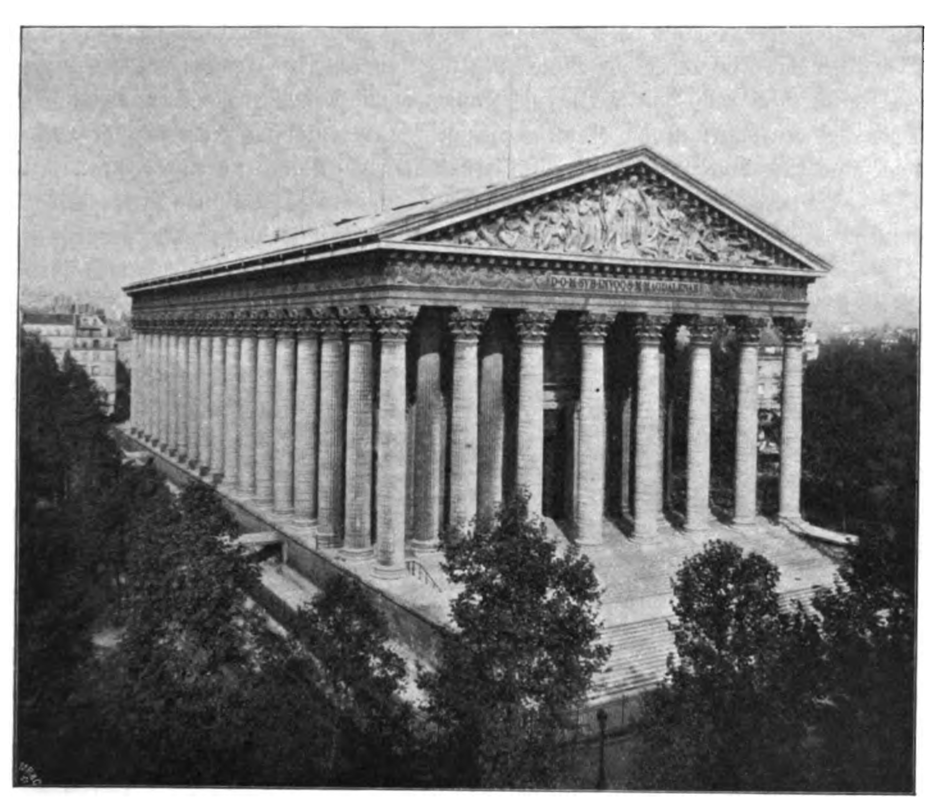


Abb. 417. Die Madeleine in Paris. (Zu Seite 492.)

kung mit einer 83 Meter hohen Kuppel und einer riesigen korinthischen Säulenhalle (Abb. 416). Auch der neben Soufflot wirkende Jacques Ange Gabriel (1710—1782) zeigt sich in seiner École Militaire und den 1772 vollendeten Palästen der Place de la Concorde von den neuen Ideen beeinflußt, wenn er sich auch von der früheren Weise noch nicht frei machte. 1868 begann Jacques Denys Antoine die Münze, deren starre Fassade doch durch die großartige Flächenwirkung imponiert, ein paar Jahre später vollendete Jacques Gondouin die École de Médecine. Unter den Bauten in der Provinz ragt das Theater in Bordeaux hervor, das Nicolas Victor Louis 1775—1780 ganz im antiken Geschmack mit vorgelegter Säulenhalle erbaute. Das Odéon, dieser reizlose Steinwürfel, bezeichnet die äußerste Grenze, bis zu der die als Stilreinheit gepriesene Nüchternheit der folgenden Zeit ging.

Der eigentliche „Neugriechische Stil“ wurde dann durch die Architekten Napoleons, Charles Percier (1764—1838) und Pierre Fontaine (1762—1853) in ein System gebracht. Wie David alle Künste in sein ehernes Joch gespannt hatte, so übten auch diese eine wahrhaft diktatorische Gewalt über den Geschmack ihrer Zeit aus, um so mehr, als sie nicht nur Bauten ausführten und Festdekorationen schufen, sondern auch Entwürfe für Tapeten, Teppiche, Möbel, Goldschmiedearbeiten, kurz alle Zweige des Kunstgewerbes lieferten. Jeg-

liches Spiel der Phantasie wurde unterdrückt, „das Vernunftmäßige bis zum Abstrakten, die Einfachheit der Linien bis zur Ärmlichkeit" getrieben. Die Bauten des Kaiserreichs sind zum Teil reine Kopien römischer Werke. „Der Triumphbogen des Karoussel ist die Kopie desjenigen des Septimius Severus, die Vendômesäule eine Wiederholung der Trajanssäule, die Madeleine ein Tempel, den man, ohne irgend etwas zu ändern, dem Jupiter Capitolinus hätte weihen können." Von größeren Bauten haben die beiden Freunde außer dem genannten Triumphbogen übrigens wenig hinterlassen. Am Louvre rührt ein Teil der nördlichen Verbindung mit den Tuilerien von ihnen her, der sich in seiner Nüchternheit neben der sonstigen Pracht fast wie ein Stallgebäude ausnimmt; im Nordwesten von Paris haben sie viel später die Sühnekapelle für Ludwig XVI. und Marie-Antoinette errichtet. Auch die Anlage der Rue de Rivoli rührt von ihnen her, die eine der wichtigsten Verkehrsadern der Stadt bildet und dem ganzen Stadtteil sein Gepräge gibt. Am größten war ihr theoretischer Einfluß. Sie haben der französischen Baukunst die archäologische, eklektische Richtung gegeben.



Abb. 418. Charles Garnier: Das Treppenhaus der Großen Oper in Paris. (Zu Seite 496.)

Man begegnet den Spuren des Empire heute noch in Paris auf Schritt und Tritt. Die von Vignon (1761—1828) begonnene, von anderen vollendete Madeleine (Abb. 417) wurde schon genannt. Ihr Äußeres sowohl wie das dem christlichen Kultus angepaßte Innere bringen durch die Größe und Schönheit der Verhältnisse einen gewaltigen Eindruck hervor, so wenig sie auch eigentlich zusammenstimmen wollen. Überdies ist für sie durch die Vorlegung einer Säulenhalle vor das jenseits der Place de la Concorde gelegene Palais Bourbon ein ungemein wirksames Gegenüber geschaffen worden. Ferner gehört die von Alexandre Brongniart (1739—1813) nach dem Vorbilde des Vespasians-Tempels in

Rom 1808 begonnene Börse hierher. Weitaus das machtvollste aller dieser Gebäude aber ist unstreitig, was auch strenge Stilkritiker daran aussetzen mögen, der nach dem Entwurf von François Chalgrin (1739—1811) begonnene, erst 1836 vollendete Arc de Triomphe de l'Étoile.

Der Rahmen der antiken Bauformen wurde unter der Restauration zunächst im Kirchenbau durch die Zuhilfenahme der lateinischen Basilika unterbrochen, deren Stil vor allem bei St. Vincent de Paul von dem aus Köln gebürtigen, durch seine Schrift über die polychrome Architektur der Griechen zu europäischer Berühmtheit gelangten Baumeister Jakob Ignaz Hittorff (1792—1867) durchgeführt wurde.

Von den Architekten, die unterm Juli-Königtum die herrschende Richtung aus Eigenem erweitert haben, stehen Felix Duban (1797—1870), Henri



Abb. 419. Davioud und Bourdais: Der Trocaderopalast in Paris. (Zu Seite 496.)

Labrouste (1801—1875) und Joseph Duc (1802—1879) in der ersten Reihe. Dubans Ruhm knüpft sich hauptsächlich an die im Stil der italienischen Renaissance 1838 vollendete, trefflich gegliederte und malerisch wirkende Fassade der École des Beaux-Arts; Labrouste hat im Äußern der Bibliothek Ste. Geneviève eine geradezu spartanische Einfachheit an den Tag gelegt, dagegen im Innern seiner Bauten den Forderungen seiner Zeit ausgezeichnet Rechnung getragen; Duc, der klassischste von ihnen, begründete seinen Ruhm mit der Juli-Säule auf dem Bastilleplatze und erreichte den Höhepunkt seines Schaffens im Palais de Justice, insbesondere der Westfront mit den großartig wirkenden dorischen Halbsäulen und dem reichen Gesims.

Zeigte man sich also auch in der klassischen Schule den neuen Anregungen nicht durchaus verschlossen, so gab doch erst die romantische Bewegung den ent-

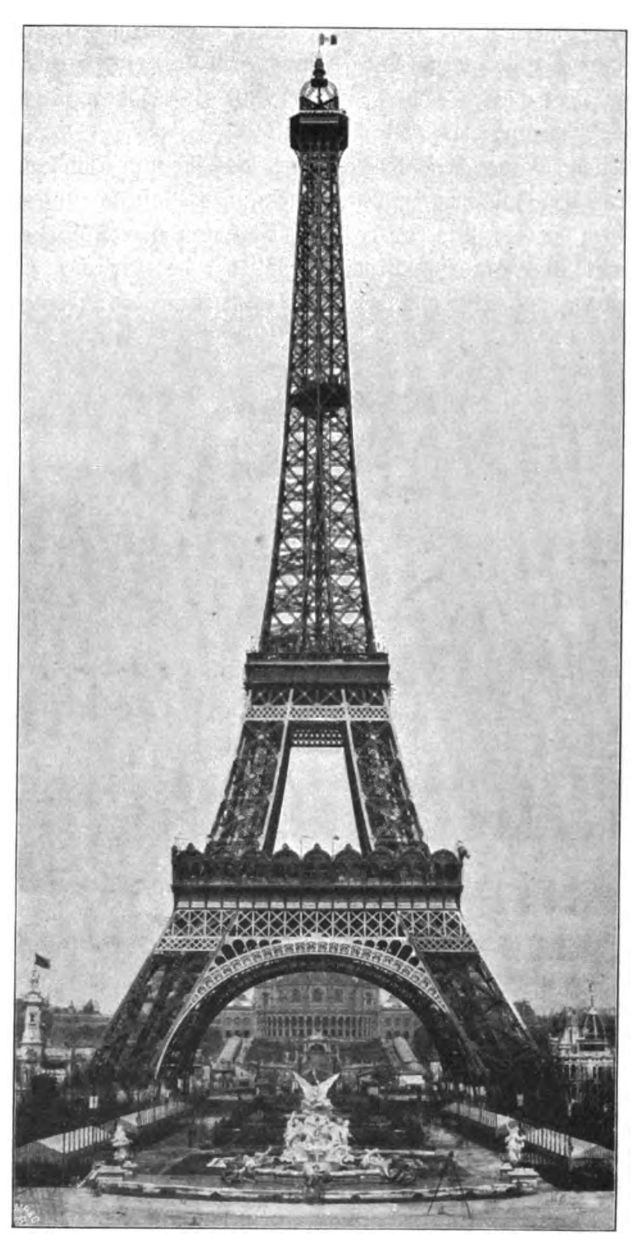


Abb. 420. Der Eiffelturm in Paris. (Zu Seite 498.)

scheidenden Anstoß zur Befreiung. Nachdem Männer wie Alexandre Lenoir, der während der Revolution ein Museum der nationalen Altertümer zusammengebracht hatte, dann du Sommerard, dessen Sammlungen den Grundstock des Clunymuseums bilden, mit ihren Versuchen, das größere Publikum für die französischen Kunstdenkmäler des Mittelalters und der Renaissance zu begeistern, nur beschränkte Erfolge gehabt hatten, zündete Viktor Hugos 1830 erschienener Roman Notre Dame de Paris wie ein Blitz. Die Bewegung führte zunächst zur Gründung der Société archéologique, dann 1837 zur Errichtung eines staatlichen Comité des Arts et des Monuments, das sich mit der Inventarisation und Restaurierung der Altertümer zu befassen hatte. Ihren Höhepunkt aber fand sie in dem Wirken des genialen und unermüdlichen Architekten Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814—1879). Die Arbeitskraft dieses Mannes grenzt ans Fabelhafte. Die Wiederherstellungen der Sainte-Chapelle und der Notre-Dame, der er den 45 Meter hohen eisernen Dachreiter (flèche) aufsetzte, der Magdalenenkirche in Vézelay, des Schlosses Pierrefonds und der Festungswerke von Carcassonne bilden nur einen, wenn auch den wichtigsten Teil seiner Arbeiten auf diesem Gebiete. Dabei kam es ihm nicht allein darauf an, das Alte

wiederherzustellen, sondern er suchte es auch stilgerecht zu ergänzen. Er baute an Notre-Dame die Sakristei an, ergänzte die phantastischen Tiere auf den Türmen, zeichnete die Kanzel; er entwarf gotische Altäre, Beichtstühle, Schmiedearbeiten. Daneben gab er die beiden monumentalen Werke Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI[e] au XVI[e] siècle und Dictionnaire raisonné du Mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance heraus. Vielen dieser Arbeiten stehen wir heute etwas kühl und skeptisch gegenüber. Wir sind jetzt mehr fürs Erhalten als fürs Erneuern. Zudem hat unsere Kenntnis der Gotik und Renaissance seit Viollet erhebliche Fortschritte gemacht. So empfinden wir manche Zuthaten des Meisters als willkürlich und unorganisch und möchten sie am liebsten wieder wegwünschen. Insbesondere wirkt die ehemals so malerische Ruine Pierrefonds heute weder alt noch neu und deshalb unbehaglich. Aber das alles vermag den Ruhm dieses Mannes nicht zu schmälern. Vor allem ist er ein großer Anreger und Befreier gewesen. Freilich wurden seine Lehren, die er später u. a. in den prächtigen, temperamentvollen Entretiens sur l'Architecture niedergelegt hat, zum Teil gröblich mißverstanden. Was er an der Gotik so hoch schätzte, war die Originalität, die Fähigkeit, jeden Gegenstand seinem Zwecke gemäß zu formen, die Materialgerechtheit. „Die Wahrheit ist die Hauptsache, die Wahrheit im Programm, d. h. die genaue Erfüllung der vom Bedürfnis auferlegten Bedingungen, und die Wahrheit im Material." Dagegen wollte er durchaus nicht, daß man die gotischen Formen nun sklavisch nachbilden und ohne weiteres auf unsere ganz anderen Bedürfnissen entsprechenden Bauten übertragen sollte. Die Mairie des ersten Arrondissements, die man neben die Kirche St. Germain de l'Auxerrois als Pendant gesetzt hat, wirkt nach seinem eigenen Ausspruch nur wie eine Karikatur dieser Kirche. Neben Viollet sind vor allem sein Mitarbeiter Antoine Lassus und Théodore Ballu, der Vollender der gotischen Kirche Ste. Clotilde, zu nennen.

Unterm zweiten Kaiserreich begann dann jener Eklektizismus, der nicht nur in Frankreich bis in unsere Tage hinein zu spüren ist. In Paris entfaltete sich unter dem Seine-Präfekten, Baron Haußmann, eine geradezu fieberhafte Bauthätigkeit. Straßen und Boulevards wurden verbreitert und durchgebrochen, vor allem aber die Stadt durch herrliche Parkanlagen verschönert. So wurden die Wälder von Boulogne und Vincennes in Riesen-

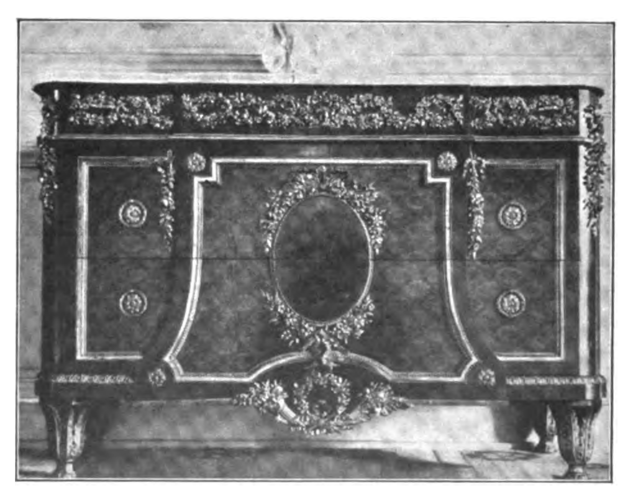


Abb. 421. Kommode von Riesener. Stil Ludwigs XVI. (Zu Seite 500.)

parke verwandelt, die Buttes Chaumont und der Park Montsouris aus dem Nichts geschaffen, fast alle übrigen öffentlichen Gärten erweitert oder umgestaltet. Das größte Bauwerk, das der Kaiser in Angriff nehmen ließ, war die Vollendung des Louvre, zu der am 25. Juli 1852 der Grundstein gelegt wurde. Die Pläne, die Louis Tullien Visconti hierfür entworfen hatte, passen sich den älteren Teilen glücklicher an, als die allzu prunkvolle Ausgestaltung im einzelnen, die ihnen nach seinem schon 1853 erfolgten Tode sein Nachfolger Hector Martin Lefuel (1810 bis 1880) zu teil werden ließ. Eigentliche Schulen sind hier kaum voneinander abzugrenzen. Es genüge, einige der markantesten Werke herauszugreifen. Weitaus das prächtigste ist das neue Pariser Opernhaus von Charles Garnier (1825—1898). Da der verhältnismäßig enge Platz zwischen riesigen Mietskasernen der Entwickelung einer gewaltigen, alles beherrschenden Fassade nicht günstig war, suchte der Architekt hauptsächlich durch polychrome Pracht zu wirken. Roter Jurastein wechselt mit weißem Marmor; Jaspis, schwedischer Marmor und Gold wurden in der verschwenderischsten Weise verwendet. Leider hat die Witterung von diesem Glanze nicht viel übrig gelassen. Den künstlerischen Schwerpunkt der Fassade bildet in der Nähe die prächtige Loggia im ersten Stock; dem von weitem Kommenden heben die Kuppeln über dem Zuschauerraum und der Bühne die Bedeutung und die Einteilung des Baues wirksam hervor.



Abb. 422. Räuchergefäß. Stil Ludwigs XVI. (Zu Seite 500.)

Das Innere ist fast noch reicher als das Äußere, insbesondere ist in dem Treppenhaus (Abb. 418) und dem Foyer eine geradezu märchenhafte, wenn auch etwas schwere und kühle Pracht entfaltet. In der Gliederung der Fassade in zwei übereinanderstehende Säulenhallen war Gabriel Davioud (1823—1881) bei den beiden einfacheren Theatern des Châteletplatzes schon vorangegangen. Der Hauptruhm dieses Architekten knüpft sich aber an den Trocaderopalast, den er mit Jules Désiré Bourdais (geb. 1835) zusammen für die Weltausstellung von 1878 ausführte (Abb. 419). Es galt hier vor allem, mit nicht unbeschränkten Mitteln einen monumentalen Abschluß für das riesige Marsfeld zu erbauen, und dies ist den beiden Architekten im höchsten Maße geglückt.

Mag man auch Einzelnes an ihrem Bau mit der mächtigen Mittelkuppel, den schlanken Türmen und den langgestreckten Flügeln, bei dem die verschiedensten Stile, insbesondere auch maurische Elemente gemischt sind, auszusetzen haben, jedenfalls wirkt er imposant und dekorativ zugleich. Zu diesen beiden Riesenbauten ist in der neuesten Zeit noch die Kirche Sacré-Coeur auf dem Montmartre getreten, bei der sich der lange vor der Vollendung gestorbene Architekt Paul Abadie (1812—1884) an den romanischen Kuppelstil angelehnt hat, wie er sich im Mittelalter im Anschluß an die byzantinische Baukunst ausgebildet hatte. Das Äußere wirkt, zumal von weitem gesehen, im allerhöchsten Maße monumental, das Innere gibt vorzüglich das Gefühl der Sammlung, wie es den romanischen Bauten im Gegensatz zu der die Seele zum Himmel emportragenden Gotik eignet. Unter den Bauten in der Provinz steht unstreitig die Kathedrale von Marseille an der Spitze, eins der gewaltigsten Werke des 19. Jahrhunderts, das den Kölner Dom noch um fünf Meter an Länge übertrifft. Sie ist das Lebenswerk des ausgezeichneten Architekten Léon Vaudoyer (1803 bis 1872), wurde aber erst 1893 von seinem Nachfolger vollendet. Das Äußere des dreischiffigen romanisch-byzantinischen Kuppelbaues erinnert mit seinen wechselnden Lagen von weißem und schwarz-grünem Kalkstein an italienische Bauten, das Innere ist mit verschiedenfarbigem Marmor und Mosaiken aufs verschwenderischste ausgestattet.

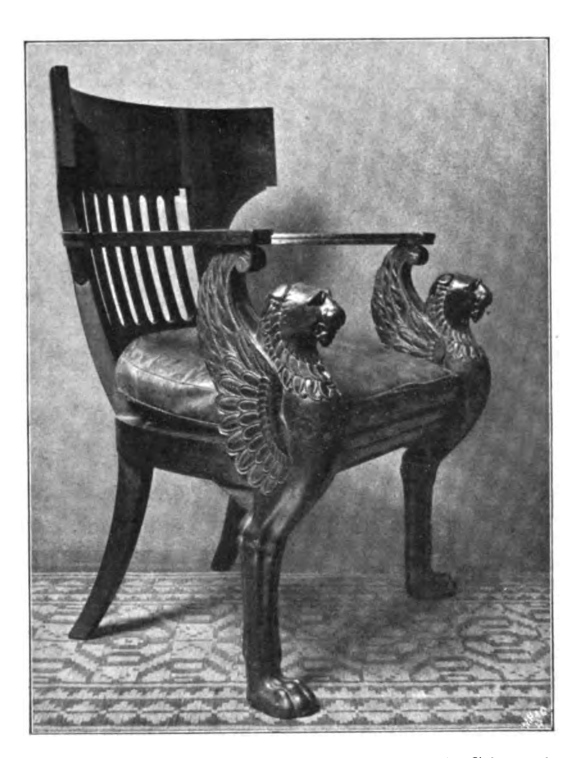


Abb. 423. Stuhl von Jacob Desmalter. Empire. (Zu Seite 500.)

Im übrigen ist in den letzten Jahrzehnten den Architekten nicht eben gar viel Gelegenheit zu wahrhaft monumentalen Bauten gegeben worden. In der ersten Zeit nach dem Kriege galt es vor allem die von den Kommunisten zerstörten öffentlichen Gebäude wiederherzustellen. So ist das Rathaus in der schon 1836 vollständig erweiterten Gestalt aus der Asche wiedererstanden, sind das Palais de Justice, der Palast der Ehrenlegion, das Palais Royal restauriert und zum Teil erneuert worden. Dazu kommen einige Kirchen, mehrere Boulevardtheater, Banken und Warenhäuser. Viel Eigenartiges ist hier nicht geschaffen worden. Im Pariser Wohnungsbau dauerte im allgemeinen die Ein-

tönigkeit fort, die bereits unterm zweiten Kaiserreich geherrscht hatte, wobei aber anerkannt werden muß, daß auch die einförmigste Straßenfront mit ihrem Balkongitter vor jedem Fenster erfreulicher wirkt als die anderorts üblichen Mietshäuser im Palaststil mit den meist häßlichen, immer aber unmotivierten Karyatiden, Säulen und Pilastern. Überhaupt besitzen die Pariser Architekten eine besonders glückliche Begabung für die Anlage wirksamer Straßenbilder. Dies äußerte sich auch 1900 wieder bei der Schaffung der Avenue Nicolas II von den Champs-Elysées nach dem Invalidendom hin, deren Gesamtanlage eine weitaus glücklichere That bedeutet als die beiden sie einfassenden Kunstpaläste. Auch in Frankreich kommt übrigens in der letzten Zeit eine moderne, unabhängige Baukunst auf, als deren Vertreter A. de Baudot, der Erbauer des Lycée Victor Hugo, Louis Bonnier, der einige sehr reizvolle Strandvillen geschaffen hat, und Henri Guimard genannt seien, bei dessen Namen man zunächst an das seltsame Castel Béranger denkt.

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts spielt das Eisen eine große Rolle in der Architektur. Zwar war hier England mit seinem Krystallpalast für die Weltausstellung von 1851 vorangegangen, aber Frankreich übernahm bald die Führung, die es bis heute behauptet hat. Der erste große Bau in der neuen Weise waren die großen Markthallen in Paris von Baltard. Unter den Bahnhofsbauten erregte die 1863—1864 von Hittorff erbaute Halle des Nordbahnhofs durch ihre Kühnheit Aufsehen. Für das Kircheninnere fanden Eisenpfeiler zuerst bei dem Bau der gotischen Kirche St. Eugène (1854—1855) Verwendung, die in der wieder von Baltard erbauten Kirche St. Augustin eine glänzendere Nachfolgerin fand. Außerordentlich glückliche Lösungen dieser Art sind der Lesesaal der Bibliothek Geneviève und noch mehr der Lesesaal der Nationalbibliothek mit seinen von schlanken Pfeilern getragenen neun Kuppeln, beides Werke von Labrouste. Auch der Glashof der École des Beaux-Arts verdient hervorgehoben zu werden. Für den Eisenfachbau bildete die Fassade des großen Ausstellungsgebäudes von 1878 ein schönes Beispiel, bei der das Eisengitterwerk durch farbige Fayencen ausgefüllt war. Sehr wirkungsvoll ist auch die ebenfalls rein musivisch behandelte Fassade der Schokoladenfabrik von Menier in Noisiel.

Die großartigsten reinen Eisenkonstruktionen brachte die Weltausstellung von 1889 im Eiffelturm (Abb. 420) und der großen Maschinenhalle. Der Erbauer des ersteren, Alexandre Gustave Eiffel (geb. 1832), hatte sich hauptsächlich durch Brückenbauten und Viadukte, insbesondere die für ihre Zeit epochemachende Duerobrücke bei Oporto und die Gabaritbrücke über die Truyère, einen Namen gemacht, als er 1886 sein gigantisches Projekt vorlegte. Auf einer Grundfläche von 129 Meter Seitenlänge erheben sich die vier 26 Meter im Geviert messenden Pfeiler, die den 300 Meter hohen Turm tragen. 15000 Eisenteile mit einem Gesamtgewicht von zehn Millionen Kilogramm wurden dazu gebraucht, die Kosten betrugen sechseinhalb Millionen Frank. Ob das Werk für das Gesamtbild von Paris einen Gewinn bedeutet, ist mindestens fraglich, für sich genommen aber erweckt es nicht nur den Eindruck ungeheurer

Kühnheit und Leichtigkeit, sondern auch den einer eigenartigen Schönheit. Dagegen ist die Maschinenhalle allerdings in erster Linie durch ihre ungeheure Spannung berühmt geworden, eine Eigenschaft, die nicht in das Gebiet der Architektur, sondern das des Ingenieurwesens gehört. Diese Bauten schienen eine ganz neue Perspektive zu eröffnen, das Wort Eisenstil war in aller Munde. Aber schon auf der Weltausstellung von 1900 war man fast ganz davon abgekommen. Nur die Treibhäuser an der Seine, von Gautier, übrigens die feinsten und anmutigsten Bauten der ganzen Ausstellung, bestanden ausschließlich aus Glas und Eisen. Im übrigen hatte man, wie schon 1893 in Chicago, die Konstruktion der Hallen den Ingenieuren überlassen und Fassaden aus Stein oder Stuck in beliebigen historischen oder phantastischen Stilen davor aufgeführt. Daß diese innere Unwahrheit nicht das letzte Wort sein kann, liegt auf der Hand. Es hatte die Richtung unter den Architekten vorläufig gesiegt, welche die Eisenbauten schlechthin als unschön empfindet, weil ihnen mit den althergebrachten, auf der Flächenwirkung beruhenden Schönheitsgesetzen nicht beizukommen ist. Das Eisen trägt eben seine eigenen Gesetze in sich, aus denen heraus auch neue Stilgesetze entwickelt werden müssen.

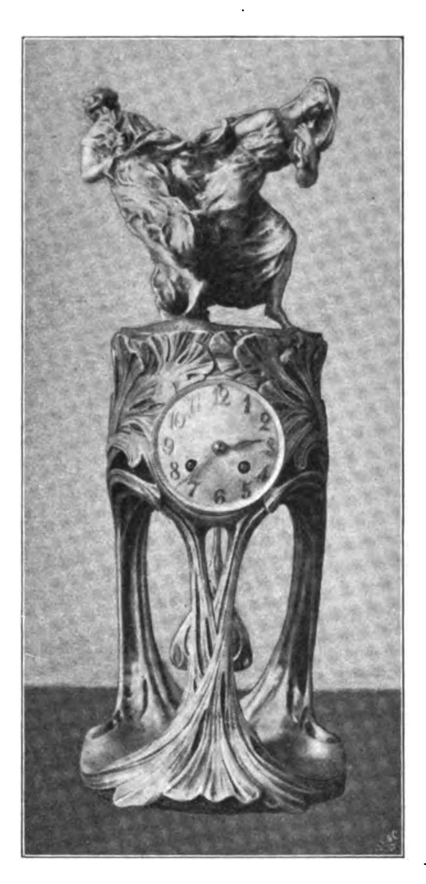


Abb. 424. Uhr von Dufrêne mit Bronze von Boulot. Paris, La Maison moderne. (Zu Seite 502.)

Beim Kunsthandwerk äußerte sich der Einfluß der Antike von vornherein am allerstärksten. Bereits 1763 schrieb Grimm, wie wir schon sahen, daß alles à la grecque gemacht werde, d. h. nach pompejanischer Art. Erst in der neuesten Zeit sind uns die Augen wieder geöffnet worden für die Schönheiten des Stils, den die Franzosen auch auf diesem Gebiete mit dem Namen Louis XVI bezeichnen. Wohl ist es mit den bauschigen Formen und mutwilligen Schnörkeln des Rokoko zu Ende, werden die Linien gerade, vielleicht auch manchmal ein wenig steif, aber die Gegenstände bleiben immer zierlich und fein und ihr Dekor ist durchaus nicht nüchtern, sondern zuweilen sogar unerhört reich. Die Möbel gehören mit zum Schönsten, was die Kunst überhaupt in diesem Zeitraum hervorgebracht hat, außer dem vollendeten Farbensinn äußert sich in ihnen ganz besonders ein feines Verständnis für das Material. Überall begegnet man ausgesucht schönen Holzsorten, besonders dem Mahagoni und dem Citronenholz. Überraschend ist es, daß gerade einige der besten Möbelkünstler deutscher Abkunft sind, so vor allen der aus Gladbach bei Köln gebürtige Jean Henri Riesener (1736—1806), so Beneman, wie denn im Faubourg St. Antoine damals eine große deutsche Handwerkerkolonie existierte, deren Nachkommen noch heute dort zu finden sind. Unter Rieseners zahlreichen Werken wird man kaum eins finden, das nicht durch die geschmackvolle Gesamtwirkung, die Zierlichkeit der Marketteriearbeit und die Schönheit der Bronzeziselierung auch den verwöhntesten Geschmack befriedigte. Als Ziseleure zeichneten sich hauptsächlich Gou-

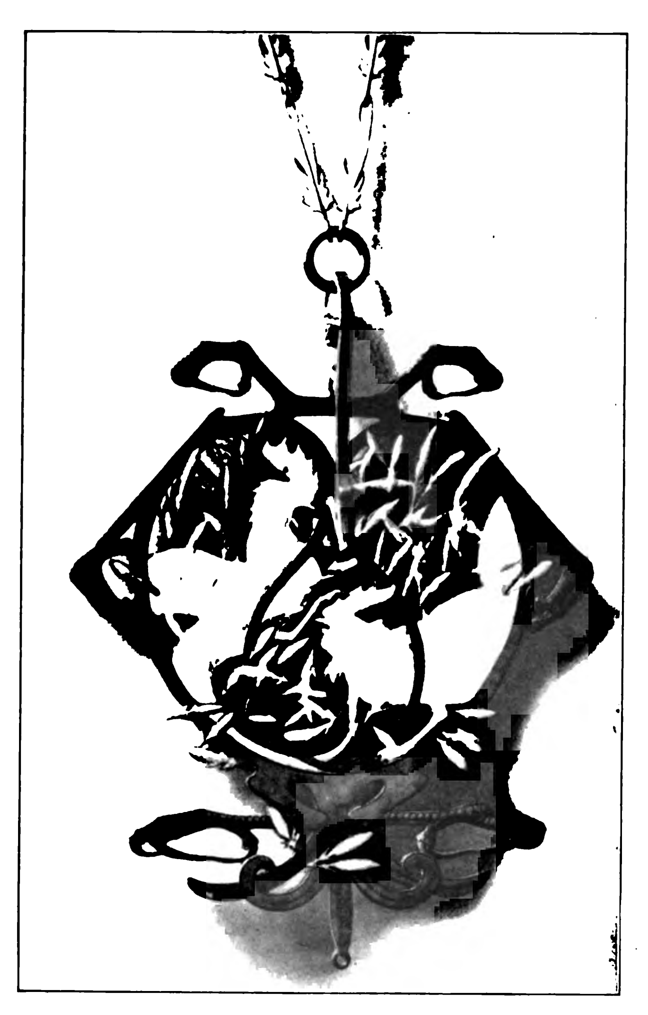


Abb. 425. Gehänge von René Lalique. (Zu Seite 502.)

thière und Thomire aus, die mit Riesener zusammen gearbeitet haben. Je tiefer man in diese Werke eindringt, desto mehr erstaunt man über die innige Verschmelzung des antiken und französischen Geschmacks oder vielmehr über die Anpassung der antiken Elemente an das französische Kunstempfinden (Abb. 421 u. 422).

Nach der Revolution ging dieses spezifisch Französische fast ganz verloren, — war doch alles in Mißkredit geraten, was an das verhaßte Ancien-Régime erinnerte. Zu den Männern und Frauen, die sich ganz als Römer und Griechen fühlten, paßten die zierlichen Formen von ehedem nicht mehr. Viele der schönsten Gegenstände aus Edelmetall wurden eingeschmolzen, viele der besten Kunsthandwerker mußten ihre Werkstätten schließen und starben in Armut. Will man von einem besonderen Style Thermidor oder Directoire sprechen, so kann man ihn nur als die äußerste Nüchternheit charakterisieren. Unterm Konsulat besserten sich dann die Verhältnisse wieder. Nun erst entwickelte sich der eigentliche Empirestil, der „echte hellenische“ Stil, bei dem unter der Hand des Dekorationszeichners die Kamine zu Grabmonumenten, die Stutzuhren zu kleinen Tempeln, die Leuchter zu dorischen oder korinthischen Säulen wurden, bei dem (vgl. unsere Abbildung 423 eines Stuhles von Jacob Desmalter, der damals europäischen Ruf genoß) Greife oder Löwenfüße die Stühle und Betten tragen. Nach dem ägyptischen Feldzug kamen zu den antiken Formen noch die ägyptischen hinzu, überall erschienen gut oder schlecht zurechtgemachte Obelisken, Pyramiden und Sphinxe. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß Percier der Mann war, der den Ton angab. Dieser selbst hat freilich im Vorwort zu seinem „Recueil“ goldene Ansichten ausgesprochen, die auch der Modernste unterschreiben könnte. Klingt es nicht, als sei es gestern geschrieben, wenn er (1812) sagt, daß die Kunst „die von den Bedürfnissen diktierten Formen veredeln, sie mit den einfachsten Umrißlinien verbinden und aus diesen natürlichen Grundlagen die Verzierungsmotive entstehen lassen müsse, die sich ihrer wesentlichen Form anpassen, ohne jemals ihren Typus zu verschleiern noch ihr Entstehungsprinzip zu entstellen“, daß man „stets die Natur und die Vernunft befragen müsse?“ „Wir haben uns angestrengt, die Antike in ihrem Geist, ihren Prinzipien und Maximen nachzuahmen . . . mit dem Unterschied, den die modernen Sitten, Gebräuche und Materialien mit sich bringen.“ Mit diesen schönen Theorien stehen die Zeichnungen allerdings zuweilen in einem seltsamen Widerspruch. Die allein seligmachende Antike herrschte so tyrannisch, daß wirklich freie Regungen nicht aufkommen konnten. Viele Schöpfungen Perciers

haben etwas Zeitloses, Pomphaftes und Kaltes. Seine Zimmer machen den Eindruck von Theaterdekorationen. Hoch anzuerkennen aber ist, daß er sich der hereinbrechenden Verwilderung, der gänzlichen Verkennung des Materials und des Wesens der Ornamente widersetzte, wie er denn auch die Bemalung des Porzellans mit Bildern bekämpfte. Aber verhindern konnte er den Verfall nicht, der nun hereinbrach und ein halbes Jahrhundert andauern sollte. Was diesen Verfall unaufhaltsam machte, war die zunehmende Verwahrlosung derjenigen Techniken, in denen sich das Auge, die Hand und die Erfindungslust bisher gerade am meisten geübt hatten, nämlich der Marketterie, der Inkrustation und der Ziselierung, die Ersetzung dieser Techniken durch billige Surrogate, die Verdrängung der Handarbeit durch die Maschinenindustrie, vor allem aber auch die immer größer werdende Kluft zwischen den Künstlern und den Handwerkern. Waren in den alten Korporationen der artiste und der artisan in einer Person vereinigt, so sanken die Handwerker jetzt zu bloßen Lohnarbeitern herab, die einfach kopierten oder sich Modelle von Künstlern anfertigen ließen, die nichts vom Handwerk verstanden. Einer der besten artisans im alten Sinne, der Goldschmied Antoine Vechte, verdiente unterm Juli-Königtum in Paris so wenig, daß er nach England ging, und ebenso stellte sich der Silberschmied Morel in den Dienst des Engländers Elkington. Endlich begann unter dem Einfluß der Sammler das Hasten durch alle Stile der Kunstgeschichte. Zu Beginn der Restauration war die Gotik der „nationale Stil“, dann kam die Renaissance an die Reihe, später der Stil Ludwigs XIV., bis man wieder beim Rokoko und dem Stil Ludwigs XVI. anlangte.

Der Graf de Laborde hat in seinem berühmten Ausstellungsbericht über die Londoner Weltausstellung von 1851 diese Lage trefflich geschildert. Der Eindruck, den Frankreich damals machte, war der, daß es zwar immer noch an der Spitze stand, aber nicht durch die Vorzüglichkeit seiner Leistungen, sondern lediglich deshalb, weil die anderen Völker noch weniger leisteten. Es war ein Pyrrhussieg, den es erfocht. De Labordes Buch: De l'Union des Arts et de l'Industrie gab aber auch den Anstoß zur Besserung. Freilich ging es mit dieser nur allmählich. Noch 1867 konnte der Deutsche von Falke den modernen französischen Geschmack als den Ungeschmack bezeichnen. Noch immer herrschte die Imitation oder die willkürliche Ummodelung der Stile des 17. und 18. Jahrhunderts. Und wenn man die Publikationen über die Weltausstellung von 1878 durchsieht, erhält man auch hier noch den Eindruck, daß es sich in fast allen Zweigen um Nachahmung früherer Epochen handelt. Technisch waren freilich manche Fortschritte gemacht worden, so in der Bronze-Industrie, von der gelegentlich der Bildhauerei schon gesprochen worden ist, beim Email, bei den Fayencen, beim Porzellan (Pâte-sur-pâte-Malerei).

Vor allem handelte es sich wenigstens bei den besseren Erzeugnissen lediglich um eine Luxuskunst. Und diesen Charakter der Luxuskunst trägt auch das eigentlich moderne Kunstgewerbe in Frankreich noch bis auf den heutigen Tag. Während in dem monarchischen England, wie wir später sehen werden, die Wiedergeburt des Kunsthandwerks einen demokratischen, ja sozialistischen Zug trug, war sie im republikanischen Frankreich durchaus aristokratisch. Dort umfaßte sie in erster Linie die



Abb. 426. Vase „Bärenklau“ von Emile Gallé. (Zu Seite 502.)

Möbel, Tapeten und Stoffe, hier vor allem die „Bibelots", d. h. alle die liebenswürdigen Gegenstände, die einen angenehmen, aber mehr oder minder überflüssigen Schmuck der Wohnung bilden, während man auch heute noch das Speisezimmer im Renaissancestil, die anderen Zimmer in den Stilen des 18. Jahrhunderts auszustatten liebt. Allerdings haben einige Firmen in Paris (L'Art Nouveau und La Maison Moderne) und Nanzig (Gallé) auch hier ganz neue Formen zu geben versucht, aber auch sie kommen dem herrschenden Geschmack so weit entgegen, daß sie den Nachdruck nicht nur auf das konstruktiv Richtige, Solide und Bequeme, sondern auch auf zierlich geschnitzte Ornamente und fein gebildete Beschläge oder schöne Marketteriearbeit legen (Abb. 424). Die wertvollsten Erzeugnisse des modernen französischen Kunsthandwerks liegen auf den Gebieten der Keramik, der Glaskunst und der Schmuckkunst.

In der Keramik gingen die Kunsttöpfer voran. Die Japaner mit ihren in reizvoller beabsichtigter Unregelmäßigkeit verlaufenden geflammten Glasuren gaben hier wie auf so vielen Gebieten die Anregung. Chaplet, Delaherche, Dammouse, Dalpeyrat, um nur einige Namen zu nennen, haben in dieser Richtung Stücke geschaffen, die der großen Vorbilder nicht unwürdig sind. Von der Verwendung metallischer Reflexe, die eine Zeit lang sehr beliebt waren, scheint man wieder zurückzukommen. Große Firmen wie Bigot und Emile Müller haben versucht den glasierten Thon auch für monumentale Zwecke, Kamine, Brunnen, ja selbst ganze Häuserfassaden zu benutzen. In der Porzellankunst regte sich erst neues Leben, seitdem die neuen Kopenhagener Erzeugnisse denen der Manufaktur von Sèvres erheblichen Abbruch zu thun begannen. Sèvres hat in jüngster Zeit die Scharte wieder ausgewetzt. Insbesondere sind in der Technik, vor allem durch die Erfindung neuer Scharffeuerfarben, glänzende Fortschritte gemacht worden, aber auch die Dekoration hat sich durch die völlige Aufgabe der naturalistischen Malereien und die Verwendung vornehm stilisierter Pflanzenformen außerordentlich gehoben. Von den trefflichen Biskuits ist schon die Rede gewesen. Neben der staatlichen Anstalt zeigen auch einige Privatfabriken, besonders in Limoges, eine erfreuliche Thatkraft. Die Glaskunst verdankt vor allen dem herrlichen Künstler Emile Gallé, der auch auf anderen Gebieten mit Erfolg thätig ist, ihren Aufschwung. Er hat durch Übereinanderschmelzen verschiedener Glasschichten Zierstücke von märchenhaftem Farbenreiz erzielt (Abb. 426). Obwohl in der Edelschmiedekunst die meisten Firmen die älteren französischen Stile fortbilden, findet man auch hier manches reizvolle Stück mit ganz neuen Pflanzenmotiven. Für das Zinn haben Baffier, Desbois und andere wertvolle Modelle geschaffen. Die eigenartigsten und wundervollsten Blüten aber treibt die neue Schmuckkunst. Hier steht ein Mann an der Spitze, den man trotz seines scheinbar kleinen Gebiets getrost unter die allerbesten lebenden Künstler rechnen kann, René Lalique. Charakteristisch für seine Kunst ist die Verwendung des transluciden Emails. Er versteht es in dieser Technik zart geäderte Blätter und Blüten, Käfer und Pfauenfedern in vollkommener Schönheit nachzuahmen und sie mit Gold, Edelsteinen und Halbedelsteinen, Elfenbein und anderen wertvollen Materialien zu Werken zusammenzusetzen, die in Farbe und Form gleich vollendet sind. Jedes Stück, das seine Werkstatt verläßt, Diademe und Kämme, Broschen und Busennadeln, Halsgehänge und Armbänder, zeigt bis ins Einzelnste künstlerisches Empfinden (Abb. 425). Sein Einfluß ist überall bemerkbar, wenn auch viele andere Künstler in der Form das reine Linienornament bevorzugen, wie es der Belgier van de Velde liebt. In Lalique und Gallé, dem schon genannten Carriès und dem in vielen Sätteln gerechten Dampt haben wir wieder Männer vor uns, die den Künstler und den Handwerker durchaus in sich vereinigen.

Die Gobelin-Manufaktur ist für den französischen Staat ein Luxusartikel geworden, bei dem außer der Erhaltung der überlieferten Technik kaum ein Nutzen herausspringt. Kopien von Ölgemälden anzufertigen, die das Vielfache vom Werte des Originals kosten und obendrein vergänglicher sind als dieses, erscheint ein seltsames Unterfangen. Erst neuerdings aber ist man sich dessen bewußt geworden und läßt nun von den Künstlern Kartons in streng stilisierten Linien und Farben anfertigen, freilich bisher ohne durchschlagenden Erfolg. Ähnlich steht es mit den privaten Webereien. Dagegen haben sich die Lyoner Seidenfabrikanten mit vielem Geschick den neuen Ideen angepaßt. Aber auch hier handelt es sich um reine Luxuskunst. Und dazu gehört auch die Kunst des Bucheinbandes, die in Frankreich in hoher Blüte steht. Alle diese Werke sind nur in einem Lande möglich, das eine so hohe und alte Kultur besitzt und dessen Reichtum so vornehmen und kostspieligen Liebhabereien entgegenkommt.



Abb. 427. J. A. Carstens: Die Griechenfürsten im Zelte des Achill. (Zeichnung.) Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 504.)

B. Die Kunst in Deutschland und Österreich-Ungarn.

Malerei. Die deutsche Malerei unterscheidet sich am Anfang unserer Epoche insofern wesentlich von der französischen, als die neuantike Richtung in ihr gar nicht oder nur ganz kurze Zeit die Alleinherrschaft erlangte. Die reine Formenschönheit vermochte die Gemüter nicht auf die Dauer zu befriedigen. Die Kunst sollte in den Zeiten des tiefsten Verfalls und der Fremdherrschaft zur Erneuerung des Volkstums beitragen, und diese erhoffte man von einem Wiedererstarken der religiösen Ideen und einem Lebendigwerden der großen Vorzeit. So trat neben den Klassizismus bald eine Richtung, die statt der Form auf den Inhalt und die Stimmung den Nachdruck legte. Trotzdem kann man nicht wie in Frankreich von einem eigentlichen Gegensatz der romantischen Bewegung zur klassischen sprechen. Beide richteten sich gegen die „lau-liederliche Nachlässigkeit“ der Akademien, und beiden gemeinsam war die fast ausschließliche Schätzung der Zeichnung gegenüber der Farbe. Hatten doch schon Winckelmann und Lessing die Zeichnung und die Komposition für das Wichtigste erklärt und sich den eigentlich malerischen Qualitäten gegenüber stark ablehnend verhalten. So konnte es nicht ausbleiben, daß die maltechnischen Errungenschaften schließlich fast vollkommen verloren gingen und später erst nach und nach wieder erobert werden mußten.

Es ist deshalb wiederholt die Frage aufgeworfen und erörtert worden, ob diese neue deutsche Kunst für Deutschlands künstlerische Entwickelung überhaupt ein Segen gewesen ist. Freilich galt es auch hier eine völlig manieriert gewordene,

nur auf technische Bravour gegründete Kunst zu überwinden. Aber konnte der Kampf nicht von einer anderen Seite ausgehen, gab es nicht in Deutschland eine ganze Menge Ansätze zu einer gesunden naturalistischen Bewegung, die vielleicht zu einer schönen Blüte hätte führen können? Man denke an Anton Graff und J. Fr. Aug. Tischbein, die ihre Zeitgenossen in so frischen und kräftigen Bildnissen verewigten, an den prächtigen Kindermaler Christian Leberecht Vogel, an Daniel Chodowiecki, der das Leben seiner Zeit so natürlich und ungeschminkt schilderte, an die zahlreichen auf der holländischen Tradition fußenden Landschafter und Tiermaler. Nur, wo die Natur vollkommen beherrscht wird, kann eine große und freie Kunst wahrhaft gedeihen. Allein es ist müßig darüber zu streiten. Jedenfalls vermochte diese schlichte bürgerliche Kunst der Zeitströmung nicht zu widerstehen, die Sehnsucht einer von den höchsten Idealen getragenen Welt nicht zu stillen. Wir müssen uns die geistigen Strömungen der ganzen Zeit immer vor Augen halten, wenn wir ihrer Kunst gerecht werden wollen. Hätten diese Künstler Maler im eigentlichen Sinne sein wollen, so könnte man allerdings von einem kläglichen Mißlingen reden. Aber das wollten sie ja gar nicht. Sie wollten vor allem der Kunst wieder Seele und Inhalt geben, dem Hohen und Edlen, das in ihren Herzen schlummerte, Ausdruck verleihen. Und das haben sie erreicht. Sie haben ein halbes Jahrhundert lang die Besten ihres Volks zu erheben und zu begeistern vermocht.

Der eigentliche Vertreter der klassischen Richtung in Deutschland ist Jakob Asmus Carstens (1754—1798). Für ihn, der nach einer Periode allzu



Abb. 428. Bonaventura Genelli: Fahrt zur Walpurgisnacht (Aus dem Leben einer Hexe). Zeichnung. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 506.)



Abb. 429. Friedrich Preller: Odysseus bei Kalypso. (Zu Seite 507.)

überschwenglicher Verehrung fast aller seiner Ruhmestitel beraubt worden war, scheint jetzt die Zeit wieder gekommen zu sein; fängt man doch wieder an, weniger nach der Überwindung technischer Schwierigkeiten zu fragen als nach dem künstlerischen Empfinden. Und wahrhaftig, soweit dieser schleswigsche Müllerssohn, der nach langem Martyrium nur wenige Jahre in Rom arbeiten durfte, ehe ihn der Tod abrief, hinter den Rokokomalern an handwerklichem Können zurückstand, an künstlerischem Ernst war er ihnen unendlich weit überlegen. Ihm war die Kunst kein tändelndes Spiel mit Linien und Farben, sondern eine Offenbarung der Gottheit. Er kopierte nicht die Antike, noch kommentierte er sie geistreich, sondern lebte mit ihr, schuf aus dem Geiste der Alten heraus. Wenn er sich tagelang mit den antiken Statuen hatte einschließen lassen und sich an ihrem Anblick vollgesogen hatte, dann zeichnete er Blätter wie die Griechenfürsten im Zelte des Achill (Abb. 427) oder den Kampf der Centauren und Lapithen oder die Überfahrt des Megapenthes. Solche Werke sind keine blasse Gedankenkunst, sondern wirklich plastisch empfunden. Er wollte nicht Worte in Linien übersetzen, sondern wußte, daß die Kunst „eine Sprache der Erfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört“. Und wenn er in anderen Werken mehr als erwünscht dem Zuge der Zeit zur Allegorie nachgab, so befinden sich doch auch unter ihnen so gewaltige Blätter wie die Geburt des Lichtes oder die Nacht mit ihren Kindern. Die Komposition und der edle Kontur waren ihm die Hauptsache, und gewiß genügen diese, um das auszudrücken, was er für das Wesentliche hielt, und den Beschauer zum geistigen Mitschaffen anzuregen. Sein Unglück aber war seine fast an Starrsinn grenzende Verachtung des Handwerklichen. Er verhöhnte die Ölmalerei statt sie zu lernen. Und das Schlimmste war, daß gerade hierin viele seiner Nachfolger sich an ihn anschlossen.



Abb. 430. Karl Rottmann: Marathon. (Zu Seite 508.)

Sein Einfluß kreuzt sich mit dem der französischen Klassizisten bei Eberhard Wächter (1762—1852), der in Paris bei Regnault gelernt hatte, ehe er in Rom mit Carstens zusammentraf, und in seinen technisch etwas unbeholfenen Bildern statuarische Ruhe und strenge Komposition mit starkem seelischem Ausdruck verband, und dem früh verstorbenen Gottlieb Schick (1779—1812), der durch seine anmutigeren und farbigeren Bilder die Zeitgenossen entzückte. Der echteste Erbe des Carstensschen Geistes war der Berliner Bonaventura Genelli (1800—1868). Dieser besaß das gleiche Selbstbewußtsein, denselben Eigensinn, dieselbe Verachtung aller technischen Kunststücke und dieselbe Grobheit den offiziellen Persönlichkeiten gegenüber wie jener, aber er war ein kraftstrotzender Mann voll überschäumender Sinnlichkeit und von einer solchen Schönheit, daß er den eigenen Körper als Modell für seine Idealgestalten verwenden konnte. In den Cyklen „Das Leben einer Hexe" (Abb. 428) und „Das Leben eines Wüstlings" zeigt sich nicht nur eine ungemeine Phantasie und Gestaltungskraft, sondern auch ein treffliches Verständnis für die Bewegung und ein bewundernswürdiges Kompositionstalent. Aber die Körper sind oft übertrieben und entbehren der individuellen Durchbildung, der Gesichtsausdruck ist oft gequält und eintönig. Seine Vorzüge hätten ihn zur Monumentalmalerei größten Stiles befähigt, wenn ihn nicht die Technik oft im Stich gelassen und der Farbensinn ihm vollständig gemangelt hätte. Am gewaltigsten spricht sich vielleicht sein Talent in den Karikaturen „voll lukianischer Kühnheit" aus.

Am längsten lebten die klassischen Ideale in der Landschaft fort. Carstens' Freund Joseph Anton Koch (1768—1839), „der Hirtenbub mit der verdammt plumpen Pfote", wie er sich selbst wohl nannte, lebt heute weniger als Maler denn als Mensch in der Erinnerung fort; als der famose alte Herr, wie er uns in der köstlichen Selbstbiographie Ludwig Richters entgegentritt, „voller Schrullen und Schnurrpfeifereien", der gegen lästige Kunstschreiber in Deutschland seine „Rumfordische Suppe" kocht und gegen unliebsame Neuerungen einen Sack voll hahnebüchener Grobheiten ausschüttet. Seine Bilder, in denen er getreu den Lehren seines Freundes und Meisters Carstens die Landschaft meistern, die Einheit im Mannigfaltigen suchen wollte, um sie des Aufenthalts der Götter, Heroen und Patriarchen, der Helden Ossians und Dantes würdig zu gestalten, lassen uns heute zum größten Teil kalt, weil ihnen jede feinere Farben- und Lichtwirkung mangelt. Aber er wußte doch, besonders in seinen Studien, den Charakter der römischen Campagna trefflich zu erfassen. Er ist der Vater der sogenannten heroischen Landschaft, die in Preller und Rottmann ihre Hauptmeister fand.

Friedrich Preller (1804—1878), dem Weimaraner Künstler, der, von Goethe und Karl August unterstützt, zuerst in Dresden, Antwerpen und Mailand studiert hatte, aber erst in Rom bei Koch und besonders im Sabinergebirge sich selbst fand, ist durch seine Odyssee-Landschaften (Abb. 429) die Unsterblichkeit gesichert. Schon 1830 während einer Reise nach Neapel faßte er den Plan zu diesem Werke, bevölkerte er in Gedanken die Felsen und Meeresbuchten mit



Abb. 431. Friedrich Overbeck: Josephs Verkaufung. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 510.)

den homerischen Gestalten. Vier Jahre darauf begann er dann in dem Härtelschen sogenannten Römischen Hause in Leipzig sieben Temperagemälde aus der Odyssee, aber erst zwanzig Jahre später schuf er die jetzt in der National-Galerie aufbewahrten Kartons. Diese trugen ihm den Auftrag zur farbigen Ausführung in Weimar ein, zu der die Kartons des Leipziger Museums, vielleicht die schönste Folge, die letzte Vorstufe bilden. Weisen die ersten Landschaften trotz aller Großartigkeit noch manche idyllische Züge auf, so sind die letzten ganz von ergreifender Erhabenheit erfüllt. Selten sind Natur und Staffage so innig verbunden, selten die Gedanken eines Dichters so stark verkörpert worden wie in diesen machtvollen Ergüssen einer von edelster Begeisterung getragenen Künstlerseele. Mögen die Gestalten zuweilen etwas Akademisches haben, mag man über den dramatischen Gehalt die rechte Ruhe und Weiträumigkeit der eigentlich monumentalen Malerei vermissen, mögen endlich Farbe und Lichtbehandlung nicht alle Wünsche erfüllen, alles dies vermag den Werken ihren Wert nicht zu nehmen. Daß Preller auch dem unmittelbaren Natureindruck zugänglich war, beweisen die in den vierziger und fünfziger Jahren entstandenen Gebirgs- und Seebilder aus Rügen, Norwegen und den Alpen.

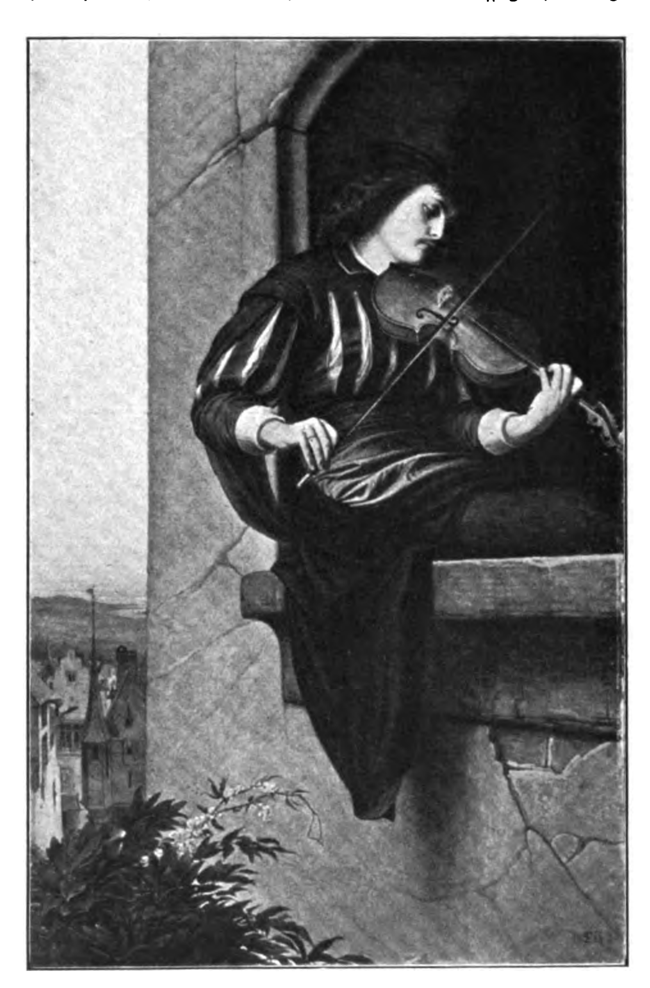


Abb. 432. Eduard Steinle: Der Geiger. München, Schack-Galerie. (Zu Seite 513.)

Karl Rottmann (1798—1850) hatte schon in seiner Vaterstadt Heidelberg und dann in München, wo er eine Landschaft Kochs kopierte, die entscheidenden Anregungen empfangen, als er 1826 zum erstenmal den italienischen Boden betrat. Sein Ruhm knüpft sich an die beiden großen Cyklen italienischer und griechischer Landschaften, von denen der eine in den Arkaden des Münchner Hofgartens unrettbar seinem Untergange entgegengeht, während der andere, in Harzfarben auf Cementtafeln gemalt, rechtzeitig nach der Pinakothek gerettet werden konnte. Was Rottmann von Preller unterscheidet, ist zunächst das fast gänzliche Fehlen der Staffage. Wo eine Figur vorhanden ist, wie das Pferd auf dem Marathonbilde (Abb. 430), würde man sie leicht, ja sogar gern missen, da sie nachträglich hineingesetzt, nicht unlöslich mit der Natur verschmolzen zu sein scheint. Seine Landschaften tragen ihre Bedeutung in sich selbst. Bei dem ersten Cyklus sind es die erhabenen Formen in den Konturen und der Struktur der Landschaft allein, die zum Beschauer reden, beim zweiten kommt dazu noch das romantische Stimmungselement, Sonnenuntergänge, Gewitterhimmel, Mondlicht, das den Ernst der Landschaft mächtig steigert, ohne den Adel der Linie zu zerstören. Dem Zauber dieser Werke wird sich auch der nicht entziehen können, dem Rottmanns Farben nicht behagen und der die Erweckung historischer Gefühle nicht wie Rottmanns Zeitgenossen als eine wichtige Eigenschaft der Landschaftsmalerei anzusehen vermag.

Die deutsche Romantik darf nicht mit dem französischen Romantismus verwechselt werden, dem sie zeitlich weit voranging. Jenem war es in erster Linie um die sinnliche Anschauung, um Licht und Farbe zu thun, dieser um die seelische Empfindung, jenem also um das Wie, dieser um das Was. Jener entsprang einem starken Freiheitsbedürfnis, diese fand, wenigstens in ihrer ersten Phase, in klösterlicher Gebundenheit Befriedigung. Gemeinsam war ihnen die Vorliebe für das Mittelalter und für die großen Dichter, aber die Franzosen schwärmten für das farbige Kostüm und die gewaltigen Leidenschaften, die Deutschen für die Frömmigkeit und Innigkeit. Jene fanden in Rubens und

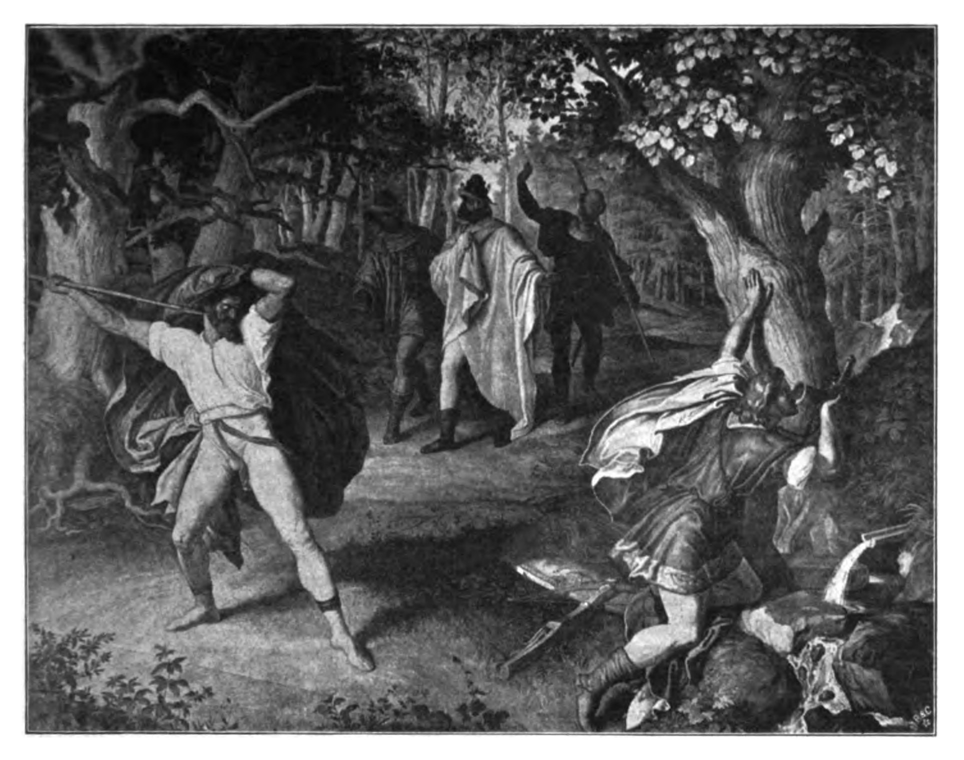


Abb. 433. Julius Schnorr von Carolsfeld: Siegfrieds Tod (Fresko). München, Kgl. Residenz. (Zu Seite 513.)

Veronese, diese in den frühen italienischen Malern ihre Vorbilder. Ja sie erklärten später der ganzen Renaissance den Krieg und wagten es, selbst Raphael anzugreifen, fanden sie doch in seinen späteren Werken den Sieg des Handwerks über die Kunst, vermißten sie in ihnen „Herz, Seele, Empfindung“. Darin aber war für sie alles beschlossen. Durchs Lernen könne man wohl ein geschickter aber immer nur ein kalter Maler werden, durch Religion, durch Studium der Bibel werde man allein zum großen Künstler.

Von wo die Bewegung ausgegangen ist, wird schwer zu entscheiden sein, es regte sich an vielen Orten gleichzeitig. Die Brüder Riepenhausen hatten Zeichnungen nach altitalienischen Meistern nach Deutschland gebracht, Wächter teilte seine Begeisterung für die Pisaner in Wien Pforr und Overbeck mit, der

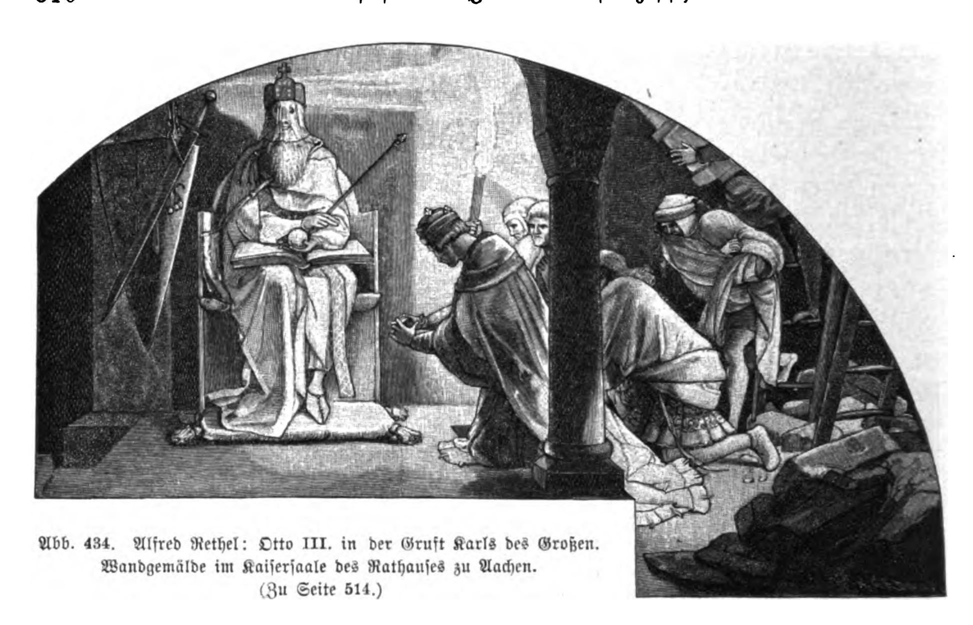


Abb. 434. Alfred Rethel: Otto III. in der Gruft Karls des Großen. Wandgemälde im Kaisersaale des Rathauses zu Aachen. (Zu Seite 514.)

seinerseits schon von dem tiefreligiösen, von innerlichstem Schönheitsdrange beseelten Hamburger Runge beeinflußt war. Die Werke der Dichter, insbesondere Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, die politischen Zustände, die weitverbreitete Neigung zum Katholizismus, zu dem eine ganze Anzahl dieser Künstler übertraten, alles dies wirkte zusammen.

Ihren eigentlichen Charakter aber fand die neue Richtung doch erst wieder in Rom. Hier fanden sich Pforr und Overbeck mit den beiden Söhnen des Bildhauers Schadow und anderen jungen Leuten zusammen und bezogen das kurz vorher aufgehobene Kloster San Isidoro in der Nähe des Monte Pincio, wo sie in mönchischer Abgeschiedenheit durch brüderliche Liebe verbunden ihre Werke schufen. Luca Signorelli, Masaccio, ja noch weiter zurück Fiesole, Duccio, Simone Martini waren die Vorbilder, zu denen sie aufschauten. Der ursprüngliche Spottname „Nazarener“ ist ihnen als Ehrentitel für alle Zeiten geblieben.

Das Hauptwerk, das aus dieser gemeinschaftlichen Arbeit hervorgegangen ist, sind die Fresken der Casa Bartholdy, die jetzt nach der National-Galerie übertragen worden sind. Peter Cornelius aus Düsseldorf, Friedrich Overbeck (Abb. 431), Philipp Veit, der Stiefsohn Friedrich Schlegels, und Wilhelm Schadow haben hier in sechs Fresken und zwei Lünetten die Geschichte Josephs geschildert. Diese Werke, für die sie die völlig vergessene Freskotechnik mit Unterstützung eines alten Maurers neu lernen mußten, sind, nachdem sie eine Zeit lang als das eigentliche Werk der Wiedergeburt der deutschen Kunst gefeiert worden waren, von mancher Seite mit unverdientem Hohn überschüttet worden. Technisch bedeuten sie gegen die Malereien eines Tiepolo freilich weiter nichts als ein kindliches Stammeln. Aber die Schlichtheit und Innigkeit der Auffassung, das ernste Streben, das sich in ihnen kund gibt, erhebt sie hoch über alles, was damals

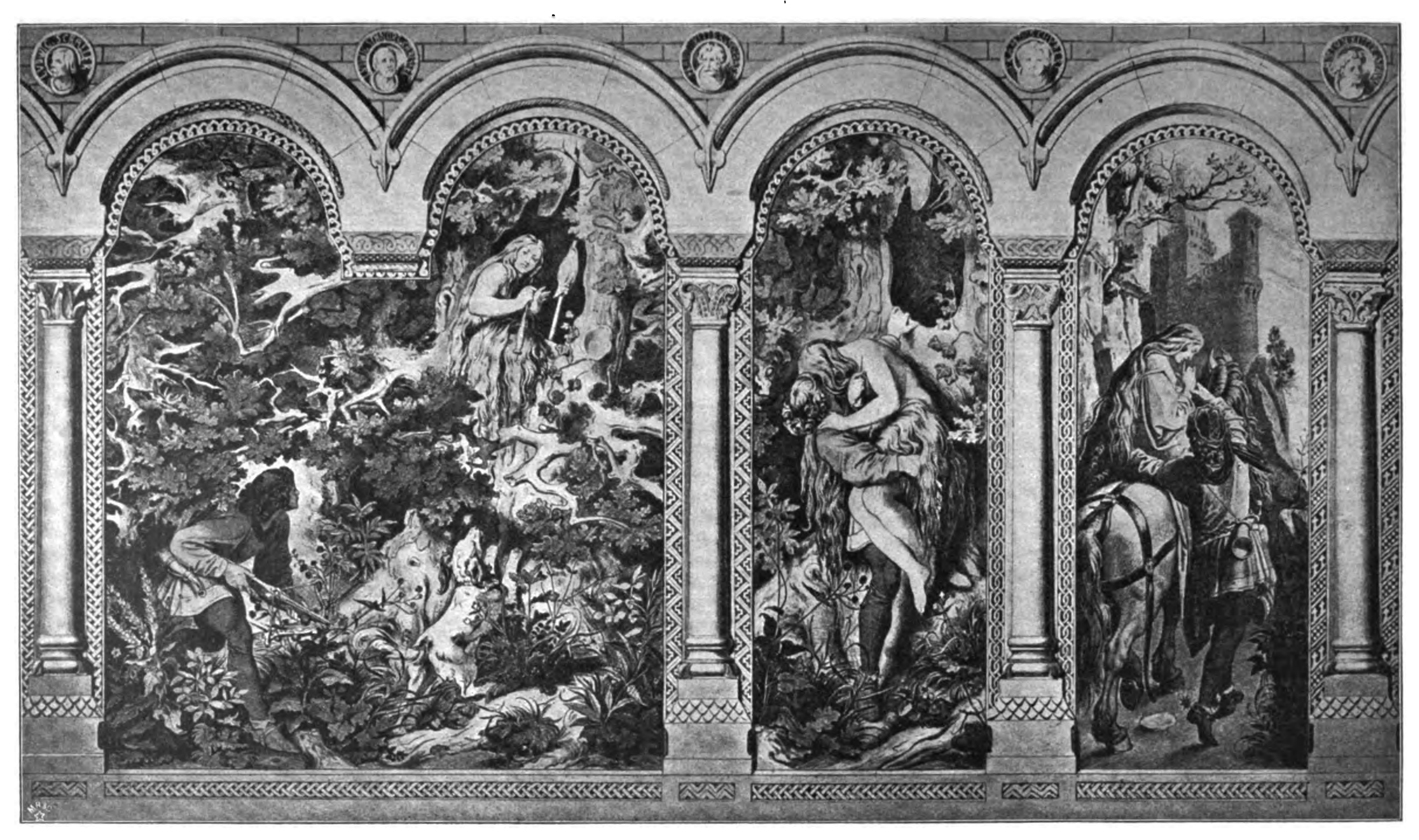


Abb. 435. Moritz von Schwind: Aus dem Cyklus der „Sieben Raben“. Weimar, Museum. Verlag von Paul Neff, Stuttgart. (Zu Seite 515.)

in den Akademien geleistet wurde, läßt sie in der That als etwas ganz Neues erscheinen. Und die Erkenntnis, daß es nicht genüge Bilder für Museen und Mäcene zu malen, daß es sich um die Veredlung des gesamten öffentlichen Lebens handle und daß man hierfür gerade der Freskotechnik bedürfe, kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Freilich scheiterte das hohe Beginnen an dem technischen Unvermögen und dem Mangel an Farbensinn. Es begann für Deutschland nicht eine Zeit der wahrhaft großen Monumentalmalerei, sondern eine Zeit der illuminierten Kartonzeichnungen. Dies zeigte sich auch bei der zweiten großen Aufgabe, die den Nazarenern in Rom zu teil ward, der Ausschmückung der Villa des Fürsten Camillo Massimo mit Darstellungen aus Dante, Tasso und Ariost. Freilich ist in ihr von den älteren Mitgliedern des Kreises nur ein Teil vollendet worden. An die Stelle von Cornelius, der das Dante-Zimmer übernommen hatte, traten bald Veit und Koch, die Vollendung des Tasso-Zimmers überließ Overbeck dem Wiener Führich, das Ariost-Zimmer wurde dem erst 1817 nach Rom gekommenen Julius Schnorr von Carolsfeld übertragen.

Verfolgen wir nun zunächst die römischen Romantiker in ihrem späteren Wirken. Das Schicksal führte sie weit auseinander, und die Saat, die sie ausstreuten, war nicht überall dieselbe und fiel auf sehr verschiedenen Boden. In Rom blieb nur Friedrich Overbeck (1789—1869), der frömmste von allen, dem Religion und Kunst wirklich eins war, der durch seine Werke die Menschen „in Glauben und Andacht stärken" wollte. Kein neuerer Künstler hat die zarte Innigkeit des Fra Beato von Fiesole in dem Maße besessen wie er. Es ist ja schwer, vor seinen größeren Bildern, wie dem Magnificat der Künste in Frankfurt, dem Einzug Christi und der Klage um seinen Leichnam in Lübeck oder dem Christus auf dem Ölberg im Krankenhaus zu Hamburg, den rechten Standpunkt zu gewinnen. Bald erinnern sie an Fiesole, bald an Perugino oder die Jugendwerke Raphaels. Die Umrisse sind scharf, das Kolorit ist mager, die Lichtwirkung vernachlässigt, und auch das Naturstudium ist nicht recht gründlich. Aber wir fühlen, daß wir einem Künstler gegenüber stehen, der aus dem Innersten seiner Seele heraus schuf. Und so können wir wohl auch den ungeheuren Einfluß verstehen, den Overbecks Werke auf das gesamte katholische Deutschland und über dessen Grenzen hinaus auf die katholische Christenheit ausgeübt haben. Das Schönste, was der Künstler geschaffen hat, sind wohl seine Cyklen von Zeichnungen, insbesondere die Evangelien und die sieben Sakramente. „Mir ist die Kunst gleichsam eine Harfe, darauf ich allezeit Psalmen möchte ertönen lassen zum Lobe des Herrn", heißt es noch im Vorwort zu diesem Spätwerk.

Auch Philipp Veit (1793—1877), der Sohn der Dorothea Schlegel, der schon 1810 in Wien zum Katholizismus übergetreten war, war eine durch und durch religiöse Natur. Seine Werke sind sehr ungleichwertig. Zuweilen ist er farbenfreudiger als die Genossen, so schon in den „Fetten Jahren" der Casa Bartholdy, oft aber wirkt er wieder recht nüchtern und trocken. Seine Blütezeit fällt in die dreißiger Jahre, wo er als Direktor der Kunstschule in Frankfurt neben vielen religiösen und geschichtlichen Bildern, u. a. für den Dom und den Römer, auch sein berühmtestes Werk „Die Einführung der Künste durch das Christentum" mit den schönen Gestalten der Germania und Italia zu beiden Seiten malte und eine Schar von „auf Tod und Leben ergebenen" Schülern um sich sammelte. Obwohl er durchaus nicht „ultramontanisch", sondern „so recht menschlich christlich" war, konnte der Konflikt zwischen ihm und der protestantischen Bürgerschaft nicht ausbleiben. Dieser wurde akut, als Lessings Huß vor dem Konzil (vergl. S. 523) für das Museum angekauft und seinem Werke gegenüber aufgehängt wurde. Er faßte dies als eine persönliche Beleidigung auf, legte sein Amt nieder und zog mit seinen Schülern nach Sachsenhausen. 1853 siedelte er nach Mainz über, wo er einen Cyklus für den Meßchor des Domes entwarf und auch litterarisch thätig war. Auch er ist bis an sein Lebensende seinen ursprünglichen Idealen und der Abneigung gegen alle neueren Kunstbestrebungen treu geblieben.

Joseph Führich (1800—1876) war ebenfalls aus Österreich gekommen und kehrte nach Wien zurück, nachdem er seine Fresken in der Villa Massimo vollendet hatte. Seine Hauptstärke liegt auf dem Gebiete der Illustration. In seinen früheren Werken, wie dem Vaterunser

von 1826, in denen der Einfluß von Dürer und Cornelius zu spüren ist, herrscht eine schlichte Innigkeit und ein zarter Sinn für das Landschaftliche. Später stellte er sich, in der Absicht „das geheimnisvolle Glaubensleben durch die Sinne dem Gemüte zuzuführen“, so ausschließlich in den Dienst der katholischen Kirche, daß seine Schöpfungen für den Protestanten einen fremden Zug haben. In den eigentlichen Malereien, zumal den Fresken, stört auch bei ihm das mangelhafte Kolorit. Gegen das Ende seines Lebens wurde er dann wieder einfacher. Zumal die letzten Holzschnitt-Cyklen, der Bethlehemitische Weg, der verlorene Sohn, der arme Heinrich, Ruth gehören zum unverlierbaren Besitztum des deutschen Volkes.

Auch Eduard Steinle (1810—1886), der ungefähr um dieselbe Zeit wie Führich nach Rom kam, stammte aus Wien. Seine Hauptthätigkeit aber fällt nach Frankfurt, wo er ganz unter dem Einfluß seines Schwiegervaters Veit stand. Im ganzen Rheinland findet man Werke dieses außerordentlich fruchtbaren Künstlers: in Rheineck, im Chor des Kölner Doms und im Treppenhaus des dortigen Museums, in Münster, Aachen, Straßburg. Seine bleibende Bedeutung wurzelt nicht in diesen Werken, sondern in seinen Tafelbildern nach Clemens Brentano, seinen Aquarellen zum Parzival und zu Shakespeare und vor allem in den Bildern der Schack-Galerie, der Loreley, dem Türmer und dem Violinspieler (Abb. 432). Steinle besaß nicht nur eine zarte Innigkeit der Empfindung und einen feinen, liebenswürdigen Humor, sondern war in diesen Bildern auch koloristisch den anderen Nazarenern überlegen.



Abb. 436. Ludwig Richter: Johannisfest. Aus „Neuer Strauß fürs Haus“. (Zu Seite 516.)

Neben diesen katholischen Romantikern vertraten zwei andere Künstler mehr die weltlich-historische Seite. Der Protestant Julius Schnorr von Carolsfeld (1794 bis 1872) ist zwar dem deutschen Volke vor allem durch seine Bilderbibel lieb und wert, aber diese ist das Werk seines Alters. Die größte Zeit seines Lebens wurde durch historische Gemälde ausgefüllt. Nachdem er in der Villa Massimo den Rasenden Roland illustriert hatte, wurde ihm durch König Ludwig der Auftrag zu teil, die Münchner Residenz mit Darstellungen aus der Nibelungensage zu schmücken (Abb. 433). Vierzig Jahre lang hat er, zuerst als Akademieprofessor in München, dann von Dresden aus, wohin er 1846 als Leiter der Gemäldegalerie berufen worden war, an den fünf Sälen gearbeitet, ohne die Arbeit vollkommen abschließen zu können. Dazwischen hat er noch drei andere Räume mit Darstellungen aus der Geschichte Karls des Großen, Friedrich Barbarossas und Rudolfs von Habsburg ausgeschmückt oder durch Schülerhand nach seinen Kartons ausschmücken lassen. Warme Begeisterung und tiefes Verständnis für die deutsche Heldensage, starkes dramatisches Pathos und kräftige Charakteristik sind hier vereinigt. Die Ausführung litt aber auch hier empfindlich an dem Mangel an Farbensinn, der nun einmal fast allen diesen Künstlern anhaftete. Wir haben nicht farbig empfundene Gemälde, sondern kolorirte Kartons



Abb. 437. Ludwig Richter: Die Bürgerstunde. Aus „Fürs Haus“.
Verlag von Alphons Dürr in Leipzig. (Zu Seite 516.)

vor uns. Zuweilen kann man die Farben ruhig vertauschen, ohne den Eindruck wesentlich zu ändern. Den ungetrübtesten Genuß gewähren Schnorrs Handzeichnungen, unter denen sich auch viele Landschaften und Porträts befinden, und die schon genannte Bilderbibel.

Alfred Rethel (1816—1859), der eigentlich schon einer späteren Generation angehört, hatte zunächst in Düsseldorf studiert, sich aber bald, von tiefem Widerwillen gegen den dortigen Kunstbetrieb erfüllt, nach Frankfurt gewandt, wo er in Veit den „irdischen Wegweiser“ fand, der ihn auf den „so lange vermißten rechten und richtigen Weg“ brachte. Er ist entschieden der größte deutsche Historienmaler der Zeit. Freilich besaß er nicht das koloristische Genie der großen Franzosen, war auch er in erster Linie Zeichner. Statt in seinen Wandmalereien zu philosophieren und zu belehren, ging er mit sachlichem Ernste auf das Wesentliche des historischen Ereignisses los und verkörperte es mit schlichter Kraft. Seine Malereien wirken zwingend, weil sie von allem Schwulst, aller Phrase und aller Sentimentalität frei sind. Drei Werke werden von diesem Manne Bestand haben, dessen Geist schon im Alter von 35 Jahren vom Wahnsinn beschattet wurde: der Cyklus der Geschichte Karls des Großen im Rathaus zu Aachen (Abb. 434), der Hannibalszug und der Totentanz. Dieser unter den Eindrücken der Revolution von 1848 entstandene Totentanz, in dem der Tod als Verführer das Volk zur Empörung treibt, um dann grinsend die fette Ernte einzuheimsen, ist in seiner Mischung von dämonischer Phantastik und grauenvoller Wirklichkeit eins der merkwürdigsten und jedenfalls das erste durch und durch moderne Werk der deutschen Kunst.

Das freundliche Gegenstück zu Rethels tragischer Größe bildet die sonnige Gestalt Moritz von Schwinds (1804—1871). Eine gütige Fee hatte an seiner Wiege in Wien gestanden. In seine jungen Jahre fiel die innige Freund-

schaft mit Schubert, die Anerkennung von Goethe und Beethoven. Später durfte er alles ausführen, wonach sein Herz stand. Der König von Bayern stellte ihm seine Schlösser, der Großherzog von Weimar die Wartburg, die Stadt Wien ihr Opernhaus zur Verfügung. An seinem Lebensabend genoß er eine Volkstümlichkeit wie kein anderer. Und wenn dazwischen auch Jahre des Verkanntseins lagen, Not hat der derbe, frohe und gesunde Mann nie gelitten. Schwind ist vor allem der Maler des deutschen Märchens. Nicht umsonst fiel seine Jugend in eine Zeit, in der Fouqués Undine, Grimms Märchen, Chamissos Schlemihl erschienen. Das Reizvollste hat er in den „Sieben Raben" (Abb. 435), das Tiefste in seinem Schwanengesang, der „Schönen Melusine" geschaffen, Aquarell-Cyklen, die in Nachbildungen eine ungemeine Verbreitung fanden. Die großen Fresken stehen dagegen doch ein wenig zurück. Zum Teil liegt dies am Format, das dem Künstler weniger zusagte, zum Teil an dem etwas mageren Kolorit. Sah er doch als Fundament der Malerei die Glasmalerei mit nachträglich in die Konturen eingetragenen Farben an. Nur in einigen kleineren Bildern, von denen die schönsten in der Schack-Galerie in München hängen, besitzen auch die Farben ihren Reiz. Manche haben gewünscht, er hätte Böcklins Farbenfreude besessen. Aber dann wäre er eben ein ganz anderer geworden. Ihm war es weniger um Farben- und Raumprobleme zu thun als ums Erzählen seiner ihm in übersprudelnder Fülle zufließenden poetischen Einfälle. Er hat auch keine so gewaltigen Bäume gemalt wie andere und ist doch einer der herrlichsten Maler des Waldes. Ihm weitete sich nicht bei seinem Anblick das Herz in pantheistischem Vollgefühl, sondern er malte den echten Wald des Märchens voll lieblicher und neckischer Spukgestalten, den Wald, in dem Königssöhne schöne arme Mädchen finden, in dem Nixen hausen und der Rübezahl einherschreitet. Das Wesen seiner Kunst ist Poesie und Musik.

„Schwind und Richter", schrieb H. W. Riehl 1858, „waren zwei so grund-

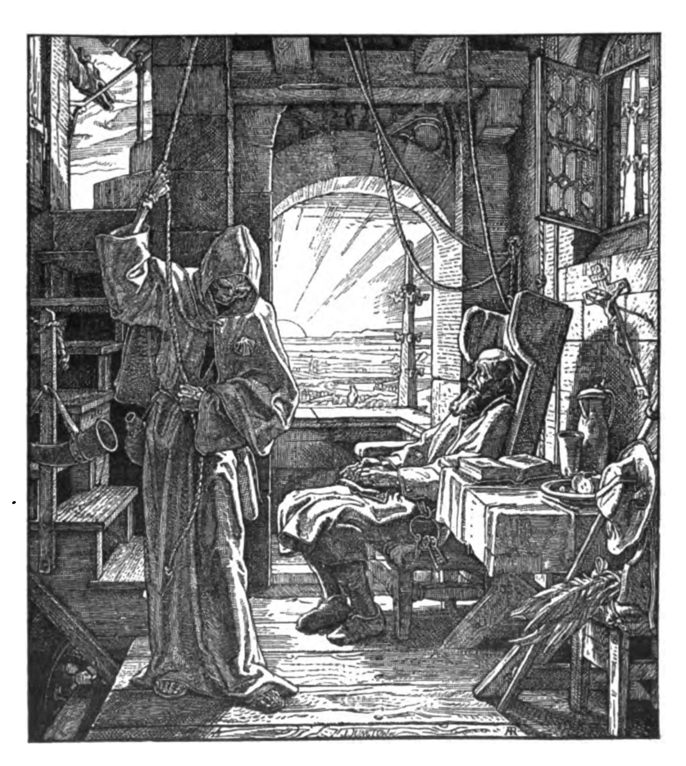


Abb. 438. Alfred Rethel: Der Tod als Erlöser. (Zu Seite 518.)

verschiedene und zugleich so geistesverwandte Persönlichkeiten — der hagere, ruhige, innerlich so warme Sachse und der gedrungene, korpulente, vollblütige, lebensprühende Wiener. In ihrem Ideal und in neidloser Anerkennung standen sich beide brüderlich nahe: Richter, der das Wahre so poetisch, und Schwind, der die Poesie so wahr gemalt hat.“ Besser lassen sich die beiden nicht charakterisieren. Adrian Ludwig Richter (1803—1884) gehört trotz aller Verschiedenheiten unbedingt zu Schwind. Man kann ihn den Romantiker des Bürgertums der guten alten Zeit nennen. Als Techniker stand er vielleicht noch unter Schwind. Was konnte ihm auch an den rein künstlerischen Reizen liegen, ihm, der „in aller Sichtbarkeit der Menschen Lust und Leid und Seligkeit, der Menschen Schwachheit und Thorheit“ darstellen wollte? Er war von der Landschaftsmalerei ausgegangen und hatte sich in Rom an Schnorr und Koch angeschlossen, fand aber erst in Deutschland als Zeichner für den Holzschnitt seinen eigentlichen Beruf. Wer kennt sie nicht, diese Cyklen: Erbauliches und Beschauliches, Das Vaterunser, Der Sonntag, Fürs Haus? Wir haben sie ja alle schon als Kinder geschaut, zuerst auf den Knien des Vaters reitend, dann verständnisinnig über den Rand des Tisches gebeugt. Ehe wir noch verstehen konnten, was Humor ist, ahnten wir es aus Blättern wie das Schlachtfest oder die Bürgerstunde (Abb. 437), ehe wir noch eine Reise gemacht hatten, ahnten wir aus seinem köstlichen Blatte, was Heimweh ist. Richter ist der Maler des deutschen Hauses, der deutschen Gemütlichkeit. Am liebsten führt er uns in die Kinderstube, aber er zeigt uns auch die Spiele im Freien (Abb. 436), die Liebesträume junger Leute, die Arbeiten und Vergnügungen der Erwachsenen bis zum Alter, das hinterm wärmenden Ofen sein Pfeifchen schmaucht, alles verklärt vom Hauche seligen Friedens und stiller Genügsamkeit. Und wie weiß er mit wenigen Strichen alles zu suggerieren! Wir hören den Choral durch die stille Stube klingen, wir hören das Feuer im Ofen knistern, wir riechen den Duft der dampfenden Kartoffeln. Das alles ist ja ein wenig philiströs, ein wenig spießbürgerlich, aber



Abb. 439. Peter Cornelius: Gretchen vorm Muttergottesbild. (Zu Seite 518.)







Abb. 440. Peter Cornelius: Die apokalyptischen Reiter. Karton für das Camposanto zu Berlin.
Photographie und Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 520.)

es ist herzerfreuend wie die liebe Maiensonne, wie zwitschernde Vögel und duftendes Heu. Die Grenzen seiner Begabung kannte der Meister selbst recht wohl. „Ich weiß, was die Kunst ist und was sie fordert, freue mich ihrer vielfachen Abstufungen und Richtungen, kenne ihre Verirrungen und Abwege, und begnüge mich freudig mit dem Winkelchen, wo mir meine Stellung angewiesen ist.“

Überblicken wir diese ganze Gruppe von Overbeck bis Richter, so finden wir trotz aller Verschiedenheiten eine gemeinsame Grundnote. Ob Protestanten oder Katholiken, ob in Mystizismus versunken oder die kleinen Freuden des Lebens mit behaglichem Humor genießend, besitzen sie alle dieselbe Innigkeit, dasselbe Gemüt. Das Schönste, was sie geschaffen haben, liegt auf dem so bescheidenen und doch so einflußreichen Gebiete der Zeichnung und der Holzschnittkunst. Kein größeres Werk von Overbeck reicht an seine Sakramente heran, keins von Schnorr an seine Bilderbibel, keins von Führich an seinen Verlornen Sohn. Und selbst wenn wir den Namen Rethel hören, denken wir nicht zuerst an seinen Karl den Großen, sondern es steigt jener ergreifende Holzschnitt vor uns auf, in dem Freund Hein dem sanft entschlummerten Türmer die Totenglocke läutet (Abb. 438). So verdanken denn diese Künstler, die fast alle mit gewaltigen monumentalen Arbeiten begannen, der schlichten Hauskunst ihren schönsten Ruhm. Es wird wenige Deutsche geben, die nicht von einem dieser Männer eine starke Anregung empfangen hätten, freilich weniger fürs Auge als fürs Gemüt. Und so würde sich unser Volk des schlimmsten Undanks schuldig machen, wenn es sie vergäße, weil sie keine großen „Maler“ waren.

Klassiker und Romantiker sind an uns vorübergezogen, noch aber fehlt der Mann, der ihnen allen an Temperament und schöpferischer Phantasie überlegen die beiden Richtungen in einer vereinigt, die klassischen Formen mit romantischem Geiste erfüllt und damit der deutschen Kunst eine Zeit lang die Signatur gegeben hat, Peter Cornelius.

Cornelius war eine Kampfnatur, er wollte ein Reformator von Grund aus sein. Der „tyrannische und verkehrte Einfluß der Akademien in Deutschland“, das „Drachen- und Otterngezücht“ sollte vernichtet werden, damit die wahre Hoheit und Göttlichkeit der Kunst wieder in ihrem heiligen Tempel erstrahlen könne. Allein er gehörte nicht zu den beglückten Geistern, die mit vollen Händen ihren Überfluß austeilen. Er wollte das Größte, aber die Hände vermochten nicht immer dem Geiste zu folgen. Er wollte den Manierismus der Akademien stürzen und geriet doch, da er nicht genug aus dem Quell aller Kunst, der Natur schöpfte, selbst in eine Art Manier. Er wollte ein Befreier sein und wurde schließlich zum Diktator, wie alle Revolutionäre, wenn sie zur Macht gelangen. Als Mensch und in seinem Wollen war er eine der merkwürdigsten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte, als Künstler war er wohl ein Großer, aber keiner der Größten, nicht, wie seine Freunde meinten, der Meister der deutschen Malerei.

1783 in Düsseldorf geboren und auf der dortigen Akademie ausgebildet, hat sich Cornelius langsam entwickelt. Erst die in Frankfurt geschaffenen Zeichnungen zu Goethes Faust (Abb. 439) und die in Rom, wohin er sich 1811 begab, vollendeten Zeichnungen zu den Nibelungen enthüllten sein eigenartiges Talent. Der Einfluß der altdeutschen Meister, insbesondere Dürers,

ist in ihnen sichtbar, ohne daß von Nachahmung gesprochen werden kann. Die Bewegungen sind oft eckig, der Gesichtsausdruck übertrieben, auch offenkundige Verzeichnungen sind nicht selten, aber die Frische und Kraft, die aus diesen Blättern spricht, und die übersprudelnde naive und gesunde Phantasie, vermögen uns auch heute noch stark zu fesseln. Am besten gelingt dem Künstler das Leidenschaftliche, dramatisch Wuchtige, das auch seine Stärke geblieben

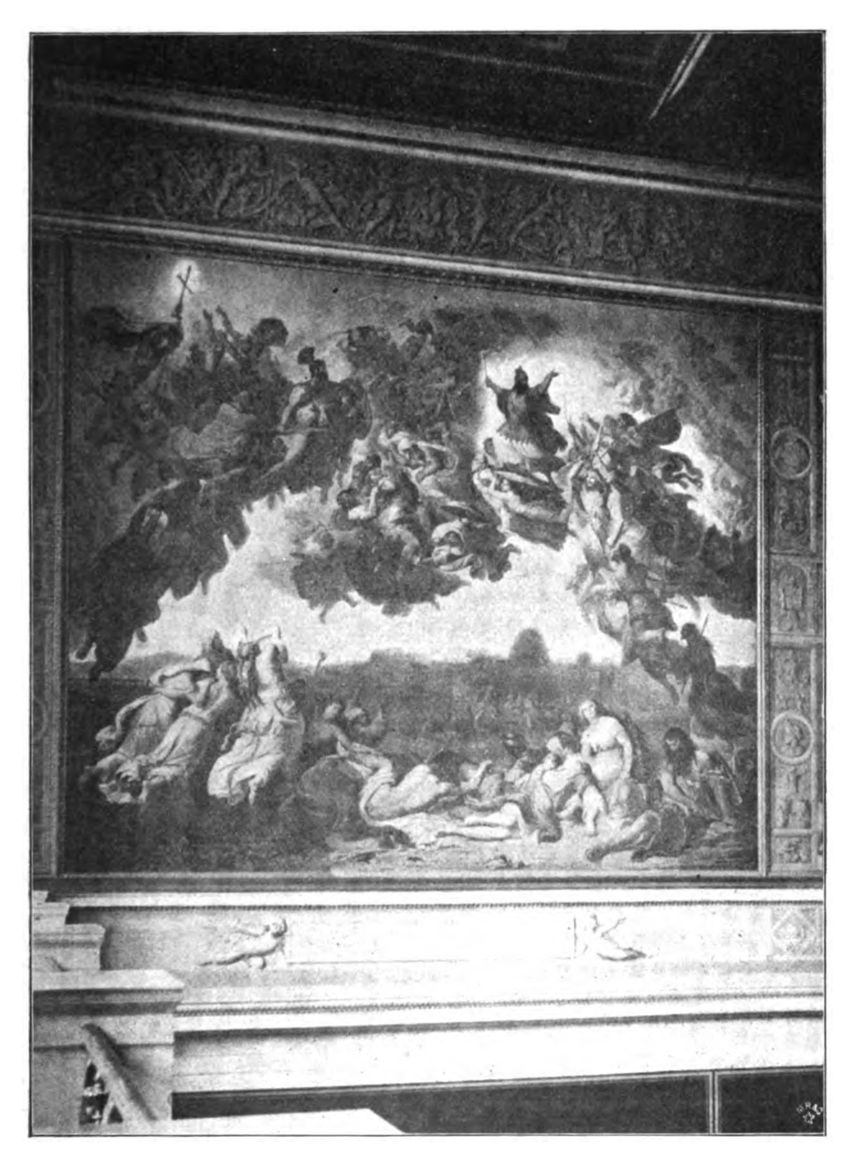


Abb. 441. W. Kaulbach: Hunnenschlacht. Berlin, Neues Museum. (Zu Seite 522.)

ist. In Rom geriet auch er unter den Einfluß der italienischen Kunst, bewunderte aber, im Gegensatz zu den anderen Nazarenern, vor allem den monumentalen Stil Michelangelos und der Spätwerke Raphaels. Von seiner Mitarbeit an der Ausschmückung der Casa Bartholdy ist schon gesprochen worden. Kaum hatte er dann das Dante-Zimmer der Villa Massimo in Angriff genommen, als er (1819) als Direktor der Akademie nach Düsseldorf berufen wurde und zugleich vom Kronprinzen Ludwig von Bayern den Auftrag erhielt, die neuerbaute

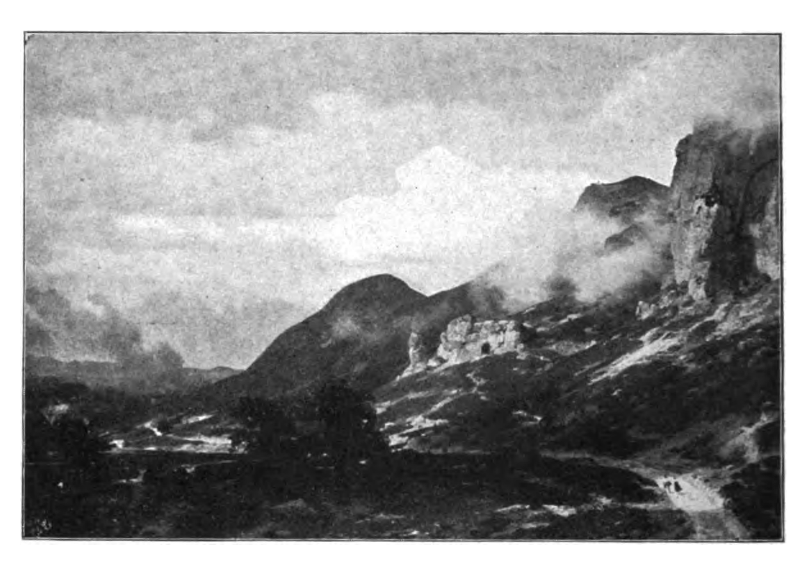


Abb. 442. K. Fr. Lessing: Eifellandschaft. Berlin, Nationalgalerie.
Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 524.)

Glyptothek auszumalen. Ein volles Jahrzehnt füllte diese große Arbeit aus, der er sich zuerst nur während der Sommer widmen konnte, bis er 1825 als Akademiedirektor nach München kam, wohin eine große Anzahl seiner Schüler ihm folgten. In dem ersten Hauptsaal hat er die vier Elemente in Darstellungen aus der griechischen Göttersage, im zweiten die Entstehung der Kämpfe um Troja und die Hauptmomente des Krieges bis zur Zerstörung der Stadt geschildert. Bei beiden Cyklen erregen der Reichtum der Erfindung, die Tiefe der Symbolik und die Gewalt der Komposition die höchste Bewunderung, bei beiden aber werden wir durch Nachlässigkeiten im einzelnen und durch unschön übertriebene und doch konventionelle Gesten gestört, abgesehen davon, daß der Mangel an natürlicher Anmut, der den meisten Schöpfungen des Künstlers anhaftet, sich in einigen Szenen sehr fühlbar macht. Dazu kommt im Heroensaale eine oft schwer verständliche und darum die unmittelbare Wirkung beeinträchtigende Verquickung von Wirklichkeit und Symbolik, und endlich hindert uns der völlige Mangel an koloristischem Gefühl und Einheitlichkeit des Tones empfindlich am Genuß. Selbst dem hohen Gönner des Meisters, König Ludwig, gingen nach und nach die Augen darüber auf, sodaß er nach der Vollendung des zweiten großen Münchner Werkes, der Fresken in der Ludwigskirche, von denen Cornelius das riesige Weltgericht selbst ausgeführt hatte, seinen Unmut in die berühmt gewordenen Worte zusammenfaßte: „Ein Maler muß malen können."

So kam denn dem tiefgekränkten Meister der Ruf König Friedrich Wilhelms IV. von Preußen zur Ausschmückung eines gleichzeitig mit dem neuen Dom zu erbauenden Camposanto sehr gelegen. Eine vierseitige offene Halle, die den Dom mit der Königsgruft verbinden sollte, war mit Fresken zu beleben. Cornelius wollte auf ihnen das darstellen, was ein gläubiger, hochgebildeter und duldsamer Geist bei den Worten Tod, Weltgericht und Unsterblichkeit empfindet, und benutzte die sich darauf beziehenden Ereignisse aus den Evangelien, der Apostelgeschichte und der Offenbarung Johannes dafür als Anhalt. In „tiefseliger Stimmung" ging er an das Werk, und bald waren die Entwürfe fertig. Sie erregten in ganz Deutschland gerade bei den Besten einen wahren Sturm der Begeisterung; konnte doch Friedrich Preller vor ihnen ausrufen, daß seit Raphael und Michelangelo so nicht gezeichnet worden sei. Zur Ausführung ist nichts davon gekommen, und auch von den endgültigen Kartons sind fast nur die der letzten Wand vollendet. Heute ist die Begeisterung fast verstummt. Wir vermögen den „unsterblichen Gehalt" dieser Dichtungen nicht mehr so zu empfinden, weder die Frommen noch die Freidenkenden werden von dieser Mischung von Kirchendogma und Humanität recht befriedigt. Wir neigen uns in Verehrung vor dem großen Geiste, der zu uns spricht, aber über eine kühle Bewunderung kommen wir nur vor einem Werke hinaus, den gewaltigen Apokalyptischen Reitern (Abb. 440). Sie werden des Künstlers Ruhm am dauerndsten bewahren.

Cornelius mußte die Niederlage seiner Richtung auf der ganzen Linie erleben. Er hatte die Freskomalerei für das sicherste Bollwerk gegen die Verflachung der Kunst erklärt und mußte sehen, daß auch sie verflachte. Er hatte mit aller Kraft gegen die Fachmalerei gekämpft und mußte sehen, daß sie wenigstens in den weiteren Kreisen des Volkes seine Kunst vollkommen verdrängte. Zum Teil lag dies daran, daß er keine Schule zu bilden vermocht hatte. In seinem Kampfe gegen die Akademien hatte er übersehen, daß deren schlimmster Verderb die Unterdrückung der Individualitäten ist, hatte nicht freie Persönlichkeiten sondern Gehilfen erzogen, die ohne ihn nicht viel mehr als Nullen bedeuteten. In München war seine Autorität schon vor seinem Weggang untergraben. Schon 1831 erfolgte eine Neuordnung der Akademie in der Richtung, daß auf das Naturstudium und die Ölmalerei das Hauptgewicht gelegt wurde, 1834 aber erstand ihm in seinem Schüler Wilhelm Kaulbach (1805—1874) ein Nebenbuhler, der mit einer ganz anders gearteten Kunst seinen Ruhm in den Schatten stellen sollte. Alles was ihm fehlte und was er als der wahrhaft großen Kunst unwürdig verabscheute, eignete dieser blendenden Künstlererscheinung: außerordentliche Leichtigkeit des Schaffens, flüssige und schwungvolle Komposition, durchweg korrekte, geschmeidige, in den üppigen, leicht verhüllten Frauenleibern oft berückend sinnliche Formen, angenehme Farben. Dabei rechnete Kaulbach aufs glücklichste mit dem starken historischen Interesse der Gebildeten und gab statt der tiefsinnig philosophischen oder religiösen Gedanken des Cornelius eine unendliche Mannigfaltigkeit geistreicher historischer Beziehungen und Anspielungen. Bei den Fresken im Treppenhause des Berliner

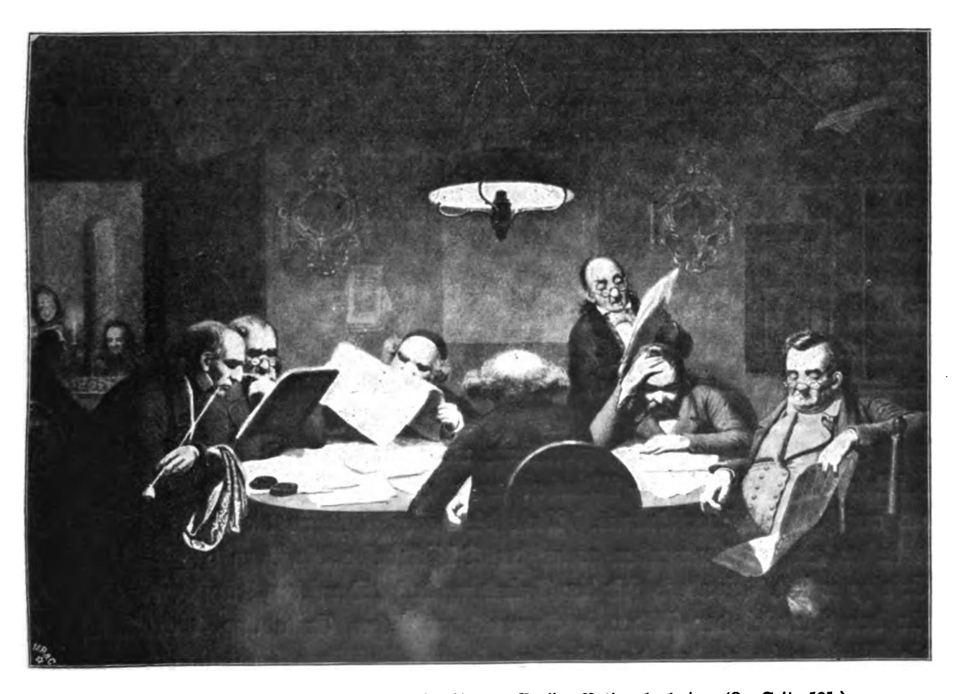


Abb. 443. Peter Hasenclever: Das Lesekabinett. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 525.)

Museums (Abb. 441), seinem Hauptwerke, sind nicht nur alle Persönlichkeiten, die irgendwie in Zusammenhang mit den Ereignissen gebracht werden konnten, sondern auch die Götter- und Geisterwelt einbezogen. Erst später erkannte man, daß so eigentlich alles auseinanderfällt und nur Kaulbachs geschmackvolle, wenn auch schematische Linienführung eine oberflächliche Einheit herbeiführt. Und ebenso wurde man der innerlichen Hohlheit, ja zuweilen Frivolität seiner Illustrationen, insbesondere der Goethischen Frauengestalten, die lange Zeit in keinem deutschen Bürgerhause fehlen durften, erst spät gewahr. So ist Kaulbach das rechte Gegenstück zu Cornelius, an technischem Können ihm weit überlegen, an künstlerischem Geiste tief unter ihm stehend.

Die Umwälzung des Geschmacks aber ging von Düsseldorf aus. Dorthin war an die Stelle von Cornelius der letzte der Nazarener, Wilhelm Schadow (1789—1862), berufen worden, und zwar unter der ausdrücklichen Voraussetzung, daß er die Freskomalerei nur als „untergeordnet berücksichtigen" würde. Schadow war gewiß ein unendlich geringerer Geist als Cornelius, aber vielleicht zum Leiter eines solchen Instituts viel mehr berufen. Er sah seine Aufgabe nicht darin, seine Schüler in eine bestimmte Richtung zu zwängen, sondern ihnen eine gute Grundlage zu geben und im übrigen jeden seinen eigenen Weg selbst finden zu lassen. Nur so wurde die Vielseitigkeit der Düsseldorfer Schule ermöglicht. Und wenn wir heute geneigt sind, über die „Düsseldorferei" etwas mitleidig zu lächeln, so müssen wir doch anerkennen, daß der Sinn für das eigentlich Malerische hier wieder geweckt wurde.

Drei Fächer kamen in Düsseldorf besonders zur Blüte: das historisch-romantische Genrebild, die Landschaftsmalerei und das Sittenbild. Wie weit hier ausländische Einflüsse in Frage kommen, wird sich schwer feststellen lassen. Düsseldorf liegt nicht nur von Brüssel und Amsterdam, sondern auch von London und Paris weniger weit entfernt als das übrige Deutschland. Die Landschafter lehnten sich nicht nur an die holländischen Meister an, sondern malten auch holländische Motive, und auf die Genremaler blieben die Engländer sicher nicht ohne Einfluß, deren Stiche in Deutschland weit verbreitet waren. Und sicher ist es kein Zufall, daß ungefähr um dieselbe Zeit, als Delaroches Historien, Scheffers Gretchenbilder und Roberts Italiener in den Pariser Salons das allgemeinste Entzücken hervorriefen, auf den Berliner Ausstellungen Hildebrandts Szenen aus Shakespeare und Goethe und seine Räuber, Karl Sohns Rinaldo und Armida, Lessings trauerndes Königspaar mit Jubel begrüßt wurden.

Ganz wie in Frankreich spekulierte man auch hier mit all den Rittern und Räubern, Zigeunern und Mönchen mehr auf die Rührsamkeit des Publikums als auf sein Kunstverständnis. Nicht die besten, sondern die dem Publikum am weitesten entgegenkommenden unter den Düsseldorfer Künstlern haben die größten Erfolge erzielt, besonders seit der Gründung des „Deutschen Kunstvereins", dieser für den Vertrieb der Bilder so überaus praktischen Erfindung, die freilich auch die Wirkung hatte, daß die Künstler oft zum Publikum herabstiegen, anstatt es zu sich heraufzuziehen. Das Schloß am Meere (nach Uhland), die beiden Leo-

noren (nach dem Tasso), der Krieger und sein Kind, das waren so rechte Bilder für den deutschen Bürgersmann. Die Zeichnung war korrekt und sauber, das Kolorit, das die Künstler selbst für venezianisch hielten, das aber ebenso der Kraft wie der Feinheit entbehrte, entzückte in einer Zeit, in der die großen Künstler geradezu eine Farbenaskese trieben.

Einen höheren Ehrgeiz hatte Eduard Bendemann (1811—1889), der 1859 an Schadows Stelle Direktor der Akademie wurde und zahlreiche Schüler herangebildet hat. Aber er blieb in seinen großen Bildern aus dem Alten Testament, von den Trauernden Juden bis zur Wegführung der Juden, im Lyrisch-Deklamatorischen stecken, eine weibliche Natur ohne starke Individualität. Weit genialer als er war Karl Friedrich Lessing (1808 bis 1880). Auch dieser war vom romantischen Genrebild ausgegangen. Ruinen und Klosterhöfe bildeten die Umrahmungen für seine melancholischen Balladenstoffe. Aber schon 1833 lehnte er sich im offenen Kampfe gegen die katholisierende Richtung in der Akademie auf und schuf die Hussitenpredigt, die, der liberalen Strömung im Lande mächtig entgegenkommend, wie ein Funke im Pulverfaß zündete und von Stadt zu Stadt im Triumph getragen ihren Meister mit einem Schlage zu einem der gefeiertsten Maler Deutschlands machte. Auch rein malerisch bedeutete das Bild, dem bald Huß zu Kostnitz und später Huß auf dem Scheiterhaufen folgten, einen Fortschritt, wenn man in dieser Beziehung auch keinen Vergleich mit den gleichzeitig entstandenen Werken von Delacroix ziehen darf.



Abb. 444. Ludwig Knaus: Salomonische Weisheit.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 526.)



Abb. 445. Benjamin Vautier: Die Tanzstunde. Berlin, Nationalgalerie.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 526.)

Für die Zukunft wichtiger als diese historischen Bilder sind Lessings Landschaften. Eine Reise nach Rügen hatte zuerst den landschaftlichen Sinn des Künstlers geweckt, in der Eifel fand er dann 1832 die Szenerie, die seiner auf das Erhabene gerichteten Empfindung zusagte: trotzige Felsen, einsame Thäler, knorrige Bäume (Abb. 442). Es waren also fast dieselben Motive, die kurz vorher den Franzosen Théodore Rousseau in der Auvergne begeistert hatten. Freilich sind Lessings Werke mit ihrer peinlichen Durchbildung der Einzelheiten von der freien Behandlung des Franzosen weit entfernt. Aber der Charakter der Landschaft ist ausgezeichnet getroffen. Die schlichten Landleute und Gebirgsbewohner hat er oftmals geglaubt zur Erhöhung der romantischen Stimmung durch Mönche, Ritter oder Soldaten aus dem dreißigjährigen Kriege ersetzen zu müssen, ja zuweilen tritt diese Staffage sogar in den Vordergrund. Erst später gelangte er zur vollen Freiheit. Nur seine Vorliebe für das Ernste und Düstere in der Natur hat er auch später beibehalten. So lebt Lessing vor allem als der Begründer der neuen deutschen Landschaft fort. Neben ihm tritt Johann Wilhelm Schirmer (1807—1863), der 1839 an der Akademie als Professor für die Landschaftsmalerei angestellt wurde, am meisten hervor. Auch Schirmer war von der romantischen Landschaft ausgegangen, wurde aber später, besonders nach einer längeren italienischen Reise, einer der Hauptvertreter der historisch-stilisierten Landschaft. Seine letzten und zugleich berühmtesten Werke sind die biblischen Landschaften in der Nationalgalerie. Neben Lessings kerniger Männlichkeit wirkt er fast weiblich zart. Das eigentlich dynamische Element brachte Andreas Achenbach (geb. 1815) in die Düsseldorfer Landschafts-

malerei, der mit seinen trefflichen holländischen und norwegischen Meeres- und Strandbildern, besonders Seestürmen, in den dreißiger Jahren außerordentliches Aufsehen erregte und bis auf unsere Zeit unzählige Werke geschaffen hat. Sein Bruder Oswald und viele andere schlossen sich an ihn an.

Unter den Malern des bürgerlichen Sittenbildes steht Adolf Schrödter (1805—1875) obenan, der Meister mit dem Pfropfenzieher, der übrigens schon in Berlin Lithographien mit Leierkastenmännern, Müllwagen und dergleichen „gemeinen" Motiven geschaffen hatte. Er war ein vielseitiges Talent; neben frischen Griffen ins Volksleben finden wir satirische Darstellungen, in denen er wie in den „Trauernden Lohgerbern" die Sentimentalität seiner Kollegen verhöhnte, Szenen aus Don Quixote, Falstaff und Eulenspiegel und selbst Allegorien. Neben ihm ist vor allen Peter Hasenclever (1810—1853) zu nennen, der in dem Lesekabinett (Abb. 443), den Darstellungen aus der Jobsiade, der Weinprobe und ähnlichen Bildern guten Humor mit trefflicher Beobachtung des Philistertums vereinigt. Der Stoffkreis wurde durch Karl Hübner (1814—1879) erweitert, der in seinen Bildern dem sozialen Mitleid Rechnung trug und sogar das Weberelend zu schildern unternahm, und durch Rudolf Jordan (1810—1887), der das Leben der deutschen Seeleute mit Humor und Treue schilderte, wenn er auch die vorhergehenden und gleichzeitigen Bilder der Engländer an Feinheit und Tonschönheit keineswegs erreichte.

In Düsseldorf haben sich auch zwei der erklärtesten Lieblinge des deutschen Volkes herangebildet, der Wiesbadener Ludwig Knaus (geb. 1829) und der aus der Nähe von Genf stammende Schweizer Benjamin Vautier (1829 bis 1898). Auch ihr Ruhm gründet sich weniger auf ihre rein malerischen Leistungen als auf ihr tiefes Eindringen in die Volksseele. Sie fühlten sich wirklich zum Volke hingezogen, nahmen innigen Anteil an allen seinen Leiden und Freuden. Freilich mischt sich in ihr Wohlwollen ein gönnerhafter Zug, der ein ergebenes Dankeschön voraussetzt. Wir interessieren uns für ihre Gestalten, aber wir leben nicht mit ihnen. Zwischen ihnen und uns steht der Maler, der uns eine Er-



Abb. 446. Karl Spitzweg: Der Kaktusfreund. (Zu Seite 528.)

klärung zu geben für nötig hält. Aber die psychologische Kunst bleibt bedeutend. Auf den zum Teil sehr figurenreichen Bildern von Knaus, wie „Die Reise Seiner Hoheit" oder „Wie die Alten sungen", ist jede Figur aufs schärfste charakterisiert. Und wie köstlich sind seine alten Juden (Abb. 444) und seine Dorfkinder! Aber auch rein malerisch bedeuten seine Bilder einen außerordentlichen Fortschritt über die älteren Düsseldorfer hinaus. Er hat in Frankreich ungemein viel gelernt und wurde auch in Paris hochgeschätzt. Sein Vortrag ist flüssig, die Lichtbehandlung sehr fein. Nur hin und wieder stört eine gewisse Buntheit und eine gewisse Kleinlichkeit der Auffassung. Jedenfalls ist er technisch Vautier überlegen, der ihm als Erzähler und Darsteller ebenbürtig



Abb. 447. Adolf Menzel: Im Kaffeegarten. (Aquarell- und Deckfarbengemälde.) Berlin, Nationalgalerie. Photographieverlag von Gustav Schauer in Berlin. (Zu Seite 531.)

ist (Abb. 445). Daß die beiden Meister heute nicht mehr ganz so hoch gestellt werden wie einst, daran tragen ihre unzähligen Nachahmer zum großen Teil die Schuld. Nachdem man jahrzehntelang in allen Ausstellungen und in allen Familienblättern mit niedlichen Anekdoten gefüttert worden war, begehrte man eine kräftigere Kost. Aber ihr köstlicher Humor und ihr herrliches Gemüt sichern ihnen für immer einen Platz in der deutschen Kunstgeschichte.

Wir haben die Düsseldorfer in den Mittelpunkt unserer Darstellung gesetzt, nicht weil hier allein oder auch nur zu allererst die Fachmalerei geblüht hätte, sondern weil die dortigen Künstler am geschlossensten auftraten und auf allen Ausstellungen den Vorrang behaupteten. Auch in den anderen deutschen Städten hatte die große Kunst ihre bescheideneren Schwestern nicht völlig zu unterdrücken vermocht.



Abb. 448. Adolf Menzel: Die Tafelrunde Friedrichs des Großen in Sanssouci. Berlin, Nationalgalerie.
Photographieverlag von Gustav Schauer in Berlin. (Zu Seite 531.)

In München hatte eine sich an die Niederländer anlehnende Kleinmalerei nie ganz zu existieren aufgehört. Unter den eigentlichen Genremalern ist in erster Linie Heinrich Bürkel (1802—1869) zu nennen, der das ganze bayerische Volksleben, auf dem Markte, auf der Landstraße, in einsamen Gebirgsgegenden, zu allen Jahreszeiten geschildert, dazwischen auch italienische Volksszenen gemalt hat. Unter den Schlachtenmalern steht der wackere Albrecht Adam (1786—1862) obenan, der in Darstellungen aus den napoleonischen Kriegen und weit später noch aus den oberitalienischen Feldzügen der Öster-

reicher, Pferdeporträts und ähnlichen Bildern eine unerschöpfliche Thätigkeit entfaltete. Von seinen vier Söhnen war Franz Adam (1815—1886) weitaus der bedeutendste. Außerdem sei Peter Heß (1792—1871) genannt, der beide Fächer vereinigte. Alle diese Maler zeichnen und charakterisieren gut, aber die Behandlung ist ziemlich kleinlich, und von koloristischen Reizen kann kaum die Rede sein. Feiner und intimer als die ihren sind die Werke Karl Spitzwegs (1808—1885), der, Romantiker und Realist zugleich, auf seinen ungemein liebenswürdigen und humorvollen Bildchen bald behagliche Spießbürger, bald fromme Klausner oder auch allerhand Spukgestalten malte (Abb. 446). Etwas von Schwind, etwas von Jean Paul und etwas von Wilhelm Raabe steckte in dem kleinen Männchen, das es erst spät zur Berühmtheit gebracht hat. Auf den Schultern dieser Maler erhob sich dann die spätere Münchner Genremalerei, die in Defregger ihren Höhepunkt erreichte. Und in München entstand auch eine Heimstätte für die deutsche Stimmungslandschaft. Das Haupt der Schule war ein Hamburger Kind, Christian Morgenstern (1805—1867), der Anfang der dreißiger Jahre nach München gekommen war und gleichzeitig mit den Barbizoner Malern die Reize entdeckte, welche Licht und Luft auch der unscheinbarsten Flachlandschaft verleihen. Zur Blüte wurde diese Richtung gebracht durch Eduard Schleich (1812—1874), der besonders die melancholische Stimmung trüber Herbsttage wiederzugeben gewußt hat, und Adolf Lier (1826—1882), der in Paris bei Jules Dupré gelernt hatte und wie dieser besonders in Beleuchtungseffekten seine Kunst zeigte. Eine Einzelstellung nimmt August Riedel (1799—1883) ein, der italienische Genreszenen malte, besonders aber in seinen von Sonnenschein umspielten nackten weiblichen Gestalten etwas ganz Neues gab.

Im Metternichschen vormärzlichen Wien hatte sich im Gegensatz zur Akademie wie zur romantischen Schule eine ganz im heimischen Boden wurzelnde Genremalerei entwickelt. Ferdinand Waldmüller (1793—1865), Joseph Danhauser (1805—1845) und Friedrich Gauermann (1807—1862) sind die bedeutendsten unter diesen gesunden und liebenswürdigen Künstlern, die aus dem Volke hervorgegangen das Volk malten.

Kräftige Keime finden wir auch in Hamburg. Erst in allerneuester Zeit ist die Aufmerksamkeit auf diese Künstler gelenkt worden, deren Namen man in den früheren Kunstgeschichten vergeblich sucht. Freilich blieb ihr Können hinter ihrem Wollen erheblich zurück, aber dies Wollen war so gesund und kräftig, daß es unsere volle Sympathie verdient. Wahrscheinlich haben dänische Einflüsse auf diese hamburgische Kunst eingewirkt. Vornan steht Philipp Otto Runge (1777—1810), der seiner schwärmerischen Gemütsstimmung und tiefen Religiosität nach und auch durch persönliche Beziehungen ganz zum romantischen Kreise gehörte und dies auch in der Stoffwahl oft zum Ausdruck brachte (Ossian, die Haymonskinder, Bischof Turpin). Die Zeitgenossen schätzten vor allem die „Jahreszeiten“, seltsame geheimnisvolle Allegorien, in denen er das Wesen des Lichtes versinnlichen wollte. Uns ist er besonders durch seine Pflanzenstudien wertvoll, in denen sich das liebevollste Naturstudium mit einem äußerst feinen

Sinn für ornamentale Schönheit verbindet, und durch einige Bildnisse, vor allem das berühmte Kinderporträt im Freien, in dem sich ein für damalige Zeit unerhörter Sinn für Lichtwirkung kund gibt. Hermann Kauffmann (1809 bis 1889) überrascht in den schon in den dreißiger Jahren gezeichneten Studien zu seinen Bauernbildern durch seine schlichte Kraft, Unmittelbarkeit und Wahrheit, wenn schon der Vergleich mit Millet etwas gewagt erscheint. Neben ihm haben die drei Brüder Gensler sehr frische und naturwahre Genrebilder gemalt. Endlich darf Otto Speckter nicht vergessen werden, der sich durch



Abb. 449. Karl Piloty: Thusnelda im Triumphzuge des Germanikus. München, Neue Pinakothek. Photographie und Verlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 533.)

seine Illustrationen zu Heys Fabeln, Klaus Groth und Reuter einen Platz neben Ludwig Richter gesichert hat.

Und so regte sich allerorten in Deutschland eine gesunde, auf frische Naturbeobachtung gegründete Kunst: in Dresden, wo neben die idealistische Landschaftsauffassung Kaspar David Friedrichs (1774—1840) der kräftige Realismus des Norwegers Dahl trat, in Frankfurt, wo Jakob Becker (1810—1872) und Anton Burger (geb. 1824) das rheinische Bürger- und Bauernleben mit liebevoller Sorgfalt und feinem Auge beobachteten, in Stuttgart u. s. w. Auch Berlin blieb hinter den übrigen Städten nicht zurück. Eine höchst merkwürdige Erscheinung ist hier vor allem der Landschafter Karl Blechen (1798—1840), vor dessen Werken man nicht aus dem Staunen herauskommt, wenn man bedenkt, daß sie schon in den dreißiger Jahren gemalt wurden. In der Zeichnung ist er oft hart und unbeholfen, was sich besonders im Baumschlag



Abb. 450. Hans Makart: Der Sommer. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.
Nach einer Photographie von C. Angerer in Wien. (Zu Seite 585.)

störend bemerkbar macht, aber er besaß ein so ausgesprochenes Gefühl für das Malerische im modernen Sinn und für Licht- und Luftwerte, wie damals nur der Engländer Turner. Wer außer ihm hätte den bläulichen Rauch eines Fabrikschornsteins in der klaren Abendluft als malerisch reizvoll empfunden? Blechens Campagna-Landschaften sind schon völlige Freilichtbilder, und sein 1834 ausgestelltes Palmenhaus auf der Pfaueninsel bedeutet mit den durch das Sonnenlicht zusammengestimmten Farben und den durchsichtigen farbigen Schatten geradezu ein Wunder.

Von den Berliner Genremalern ist Eduard Meyerheim (1808—1879) mit Recht der beliebteste. Seine Pinselführung ist spitz und kleinlich, die Farben sind zuweilen äußerst hart, aber die frische Natürlichkeit seiner Darstellungen sonntäglich gekleideter Bauern und seiner schlichten Familienszenen erfreut immer aufs neue. Der eigentliche Realismus fand in dieser Periode in Franz Krüger (1797—1857), dem sogenannten Pferde-Krüger, seinen Hauptvertreter. Seine größeren Bilder, vor allem Paraden, sind durch ihre unbedingte Wahrhaftigkeit und die Bildnistreue der darauf dargestellten Personen kulturgeschichtlich sehr wertvoll, seine Hauptstärke aber lag in der Darstellung von Pferden und im Bildnisfach. Mit dem Bleistift hat Krüger ganz Berlin konterfeit; besitzt doch die Nationalgalerie allein 600 Bildniszeichnungen von seiner Hand. An ihn ist unmittelbar der Meister anzuschließen, den man in keine Epoche eingliedern kann, weil er gewissermaßen die ganze Geschichte des 19. Jahrhunderts begleitet, und der so recht als der Typus der Berliner Malerei erscheint, Adolf Menzel (geb. 1815).

Die Erscheinung dieses kleinen großen Mannes hat etwas Wunderbares. Zur Zeit von Goethes Tod malte und zeichnete er bereits, und noch am Anfang des 20. Jahrhunderts

stand er im Mittelpunkt der Berliner Kunstausstellungen. Der Umfang und die Vielseitigkeit seines Schaffens sind gleich erstaunlich. Schreibt man eine Geschichte der graphischen Künste: Menzel steht als Holzschneider und Lithograph obenan. Betrachtet man die Historienmalerei: Menzel wies sie in ganz neue Bahnen; die religiöse Malerei: er hat zuerst Christus unter wirklichen Juden dargestellt; das Arbeiterbild: er war sein erster großer Vertreter in Deutschland. Und so findet man ihn bei der Landschaft, beim Tierbild, beim Gesellschaftsbild. Er kann alles, was er will, denn er will nichts, was er nicht kann, dieses ironische Wort aus Ibsens Rosmersholm kann man in ganz ernsthafter Bedeutung auf ihn anwenden. Überall im Leben findet er das Malerische. Als junger Mann malt er den Eisenbahnzug, der durch die Felder von Berlin nach Potsdam eilt, als Greis das Gewimmel Unter den Linden an einem Wintertag. Die Glut des Eisenwalzwerks, die schwielige Arbeiterarme und rußige Gesichter beleuchtet, fesselt ihn ebenso, wie der Kerzenschimmer, der auf bestickten Uniformen und ausgeschnittenen Ballkleidern glänzt, das bunte Gefieder eines Papageis wird von ihm mit derselben Liebe und Sorgfalt gemalt wie eine schöne beringte Frauenhand. In Paris malt er das Leben und Treiben in den Champs-Elysées, in Berlin die Belustigungen des Zoologischen Gartens, in Kissingen die Badegäste und in den Alpen die Sommerfrischler, meist mit sarkastischer Freude an den kleinen Schwächen der lieben Mitmenschen (Abb. 447). Ein unübertrefflicher Beobachter, ein ausgezeichneter Erzähler, ein genialer Zeichner und ein bedeutender Maler, ist er eine der allerbedeutendsten Erscheinungen der neuen deutschen Kunst.

In drei Hauptperioden gliedert sich sein Schaffen. In den dreißiger und vierziger Jahren stehen die Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen und zu den Werken des großen Königs im Vordergrunde, die durch die unbedingte historische Treue und die sprudelnde Lebendigkeit der Figuren und Szenen ebenso sehr frappieren wie durch die glänzende malerisch-impressionistische Technik. Die Hauptwerke der folgenden Epoche sind die Ölbilder aus der Geschichte Friedrichs des Großen, mit der Tafelrunde (Abb. 448), dem Flötenkonzert und Friedrich bei Hochkirch als Höhepunkten, bei denen sich zu den erwähnten Vorzügen ein hochentwickelter Sinn für das Kolorit und interessante Beleuchtungseffekte gesellen. Den Abschluß dieser Zeit bildet das große Krönungsbild im Berliner Schloß. Seit dem Pariser Aufenthalt (1867) stehen Bilder aus dem Leben im Vordergrunde, bei denen die

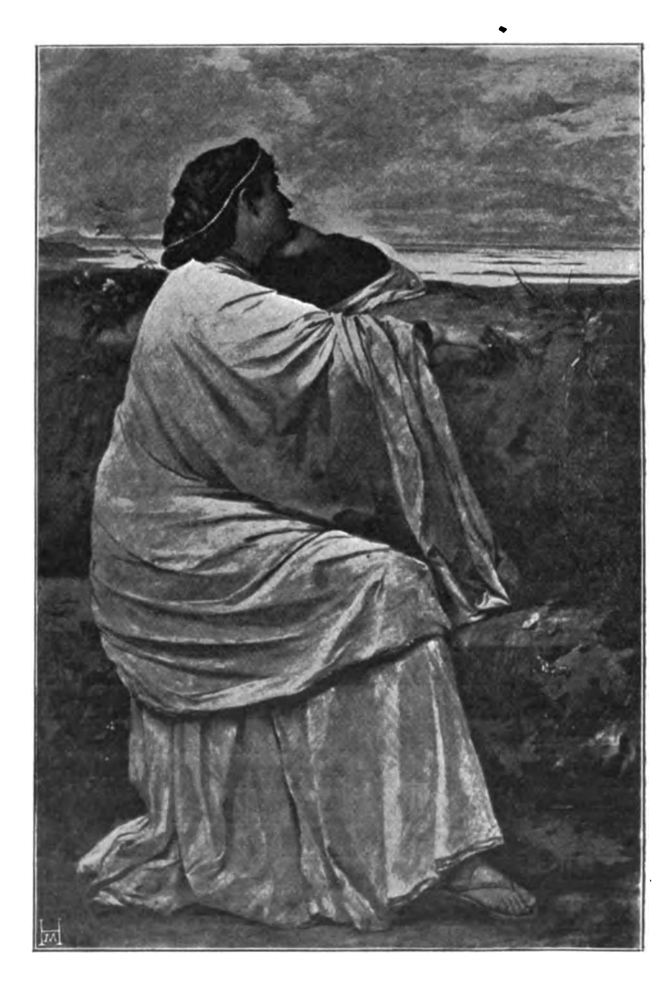


Abb. 451. Anselm Feuerbach: Iphigenie.
Photographie und Verlag von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 538.)

frühere genaue Durchbildung einer mehr skizzenhaften, dem Impressionismus zuneigenden Behandlung gewichen ist, ohne daß die Schärfe der Charakteristik darunter litte.

Überblicken wir diese neben der großen Kunst herlaufenden Richtungen in den einzelnen Städten, so finden wir überall ein frisches und gesundes Streben nach Natürlichkeit, eine scharfe Beobachtung des Lebens und einen wachsenden Sinn für die Schönheiten der heimischen Natur. Fast alle diese Künstler bevorzugen helle Farben. Von Blechens sonnendurchglühten italienischen Landschaften ist schon die Rede gewesen, auf Menzels Tafelrunde (1850) sind alle Farben hell und kühl, Krüger bringt in seinem letzten Werke, dem Porträt Wrangels, eine geschmackvolle Harmonie in hellgrau. Aber die offizielle Kunst sollte diesen Bahnen nicht folgen. In ihr kam jetzt die Richtung zum Durchbruch, von der in den zwanziger Jahren die französischen Romantiker ausgegangen waren: die auf koloristische Effekte ausgehende Geschichtsmalerei.

Das Jahr 1842 brachte die entscheidenden Anregungen. Bis dahin waren nur vereinzelt kleinere Werke des französischen Kolorismus nach Deutschland gekommen, jetzt erschienen die beiden riesigen Bilder der Belgier Gallait und de Biefve: Die Abdankung Karls V. und der Kompromiß des niederländischen Adels. Der Enthusiasmus, den sie auf ihrer Rundreise von Köln über Berlin, Dresden, Wien, München, Stuttgart, Frankfurt erregten, war unbeschreiblich. „Aller Maßstab fiel den Zuschauern aus den Händen. Ein dichter Schwarm steht tagtäglich vor den Werken", heißt es in den zeitgenössischen Berichten. Die beiden Maler selbst wurden zu Mitgliedern der Akademien und Ehrenmitgliedern der Kunstvereine ernannt, allenthalben gab man ihnen rauschende Feste. Es war die notwendige Reaktion gegen die gedankentiefe aber farbenarme große Kunst, die bis dahin in Deutschland geherrscht hatte. Selbst Lessings Huß-Bild konnte sich auf der Berliner Ausstellung daneben nicht halten. „Hier sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht", schrieb der junge Jakob Burckhardt. Und er glaubte, daß auch in Deutschland „ein historischer Stil sich in kurzer Zeit kund geben müsse". Ganz vereinzelt waren die Stimmen, die da meinten, daß diesen belgischen Bildern „für eine historische Auffassung nichts weniger als alles fehlte", und daß die Zuschauer bei der Abdankung Karls V. „im allgemeinen den Eindruck von Choristen in der großen Oper machten". Heute sind wir sehr geneigt ihnen recht zu geben. Die Illusion, die diese Werke hervorrufen, ist in der That mehr eine Illusion der Bühne als des wirklichen Lebens. Aber die Leuchtkraft der Farben, ihre gegenseitige Abtönung und die Lichtwirkung waren damals in der That für die deutschen Künstler etwas ganz Neues, und so war ihre Begeisterung nicht nur ein vorübergehender Rausch, sondern hatte für die Entwickelung der deutschen Kunst die nachhaltigsten Folgen. Es begann die Zeit, wo die jungen deutschen Künstler nach Paris und Antwerpen pilgerten, um die Geheimnisse der echten Malerei zu erlernen. Statt der Antike und des Quattrocento wurden nun Venedig und Flandern die Ideale. Man durchstöberte nicht mehr die Weltgeschichte, um das Publikum durch die Darstellung erschütternder Ereignisse zu erregen, sondern vor allem um Anlässe zu mächtiger Farbenentfaltung zu finden.

Ihren Höhepunkt erreichte die Bewegung in München, in Karl Piloty (1826—1886). Nachdem dieser zunächst Genrebilder in der Art Riedels, von Gnomen belauschte Nymphen und badende Mädchen gemalt, dann mit der „Sterbenden Wöchnerin“ und der „Amme“ der Empfindsamkeit und den sozialen Tendenzen der Zeit seinen Tribut gezahlt hatte, wandte er sich mit der im Auftrag des Königs Maximilian gemalten „Gründung der katholischen Liga“ ganz dem Gebiet zu, auf dem er von nun an fast ununterbrochen Triumphe feiern sollte, dem realistischen Geschichtsbild. „Seni an der Leiche Wallensteins“ (1855) eröffnete den Reigen. Das litterarische Interesse war hier aufs glücklichste befriedigt, und die malerische Behandlung auch des Nebenwerks erregte das Entzücken aller Maler. Aber gerade diese übermäßige Betonung des Nebensächlichen — war doch der Globus mit derselben Liebe gemalt, wie das Gesicht des Seni —



Abb. 452. Anselm Feuerbach: Medea.
Photographie und Verlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 538.)

rief auch schon die Kritiken der Gegner hervor, die alle seine Werke begleiten sollten. Nero auf den Ruinen Roms, Galilei im Kerker, die Ermordung Cäsars, Thusnelda im Triumphzug des Germanikus (Abb. 449), Unter der Arena, Der sterbende Alexander sind die bekanntesten unter ihnen. Diese ganze Kunst hat etwas Theatralisches. Thusnelda und Germanikus scheinen direkt auf der Bühne zu stehen, und auch die Gruppierung der Massen ist ganz auf das lebende Bild zugeschnitten. Überall spürt man die Requisiten und Figuranten. Dabei ist die Charakteristik oft oberflächlich und die Zeichnung flau, und auch die Farbe ist nicht wahr. Allein es wäre unrecht an diesen Werken nur die Fehler zu sehen, von der rein malerischen Seite bedeuteten sie einen ganz außerordentlichen Fortschritt. Freilich gingen sie auch hierin nicht über die Leistungen der französischen Romantiker hinaus, und so hatte Charles Blanc nicht so ganz unrecht, als er gelegentlich der Weltausstellung von 1867 über unsern Meister schrieb, daß die deutsche Malerei um fünfzig Jahre hinter der französischen zurück sei. Die

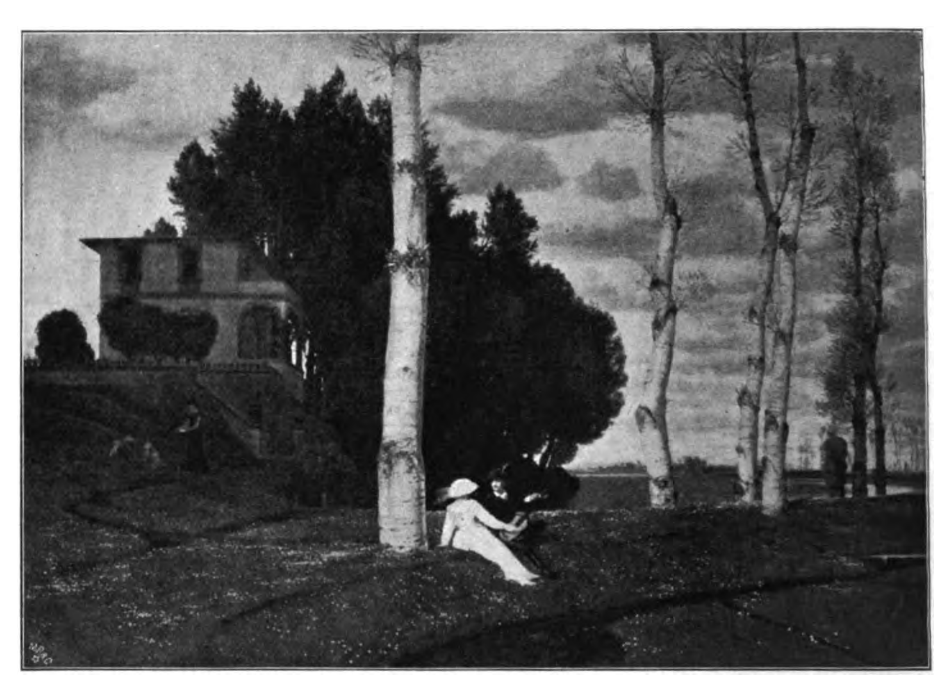


Abb. 458. Arnold Böcklin: Frühlingstag. Berlin, Nationalgalerie.
Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 540.)

größten Verdienste hat sich Piloty als Professor (seit 1856) und Direktor der Münchner Akademie (seit 1874) erworben, nicht zum mindesten dadurch, daß er es nicht versuchte seinen Schülern den Stempel seines Geistes aufzudrücken, sondern sich darauf beschränkte, ihnen das Technische beizubringen. So hat er so verschiedene Schüler wie Makart, Max, Defregger, Lenbach heranzubilden vermocht.

Am stärksten gerieten unter seinen Einfluß die slavischen und ungarischen Künstler, die in München studierten. So Johann Matejko (1838—1893), der in seinen energisch und derb gemalten, aber oft an Wirrheit der Komposition leidenden Riesengemälden die Thaten des polnischen Volkes feierte und als Direktor der Kunstschule zu Krakau sich die Heranbildung einer nationalen Malerschule angelegen sein ließ; so der Czeche Wenzel Brozik (geb. 1851), dessen bestes Bild, die Gesandtschaft des Königs Wladislaw, die Berliner Nationalgalerie besitzt; so Julius Benczur (geb. 1844), der Direktor der Kunstakademie in Budapest, der farbensprühende Gemälde aus der ungarischen Geschichte gemalt hat und auch im Porträtfach mit großem Erfolg thätig ist. Auch Alexander Liezen-Mayer (1839—1898) stammt aus Ungarn und hat zuerst ungarische Stoffe gemalt, ist aber dann ganz zum Deutschen geworden. Am bekanntesten sind seine Bilder zu Goethe, Schiller, Shakespeare.

Am seltsamsten und eigenartigsten entwickelte sich von den Piloty-Schülern der Prager Gabriel Max (geb. 1840), eine grüblerische, ungemein sensitive Übergangsnatur, die Vieles mit den Realisten und auch Vieles mit den modernsten Symbolisten gemein hat. Von den Lehren des Hypnotismus und Spiritismus angeregt, hat er weibliche Gestalten im Zustand der Verzückung mit nervenerregender Wahrheit geschildert (Anna Katharina Emmerich, Astarte, die Seherin von Prevorst), der Darwinismus gab ihm den Anstoß zu seinen merkwürdigen Affenbildern (die Philosophen, die Kunstkritiker), sein lebhaftes Interesse für humanitäre Fragen gab ihm Bilder wie der Vivisektor ein. Auch aus seinen religiösen Bildern spricht oft dieser moderne Geist, der das Wunder psychologisch und physiologisch ergründen will. Zuweilen malte er aber auch so einfach liebliche Bilder wie den Herbstreigen. Immer ist er ein feiner Kolorist, der lichte Töne harmonisch zusammenzustimmen weiß.

Neben Piloty wirkte seit 1863 in München vor allem Wilhelm Lindenschmit (1829 bis 1895), der ebenfalls in Antwerpen und Paris die entscheidenden Anregungen empfangen hatte und sich das Reformationszeitalter (Bilder aus dem Leben Luthers, Huttens, Sickingens), zum Spezialgebiet erkor. Eine Sonderstellung nehmen unter den Münchner Koloristen zwei Maler ein, die auch in Frankreich gelernt hatten: Viktor Müller (1829—1871) und Otto von Faber du Faur (1828—1901). Obwohl seinen Stoffen nach Romantiker, entfaltete der erstere eine Kraft und Wahrheit der Farbe und eine Kühnheit des Ausdrucks, die an Courbet gemahnen, während der letztere, der hauptsächlich als Schlachtenmaler bekannt ist, besonders in seinen kleineren Bildern einen so hochentwickelten Farbengeschmack zeigte, daß man ihn neben die größten französischen Koloristen stellen kann.

Die Konsequenzen der Piloty-Schule hat Hans Makart (1840—1884) gezogen. Gestaltete Piloty die geschichtlichen Ereignisse zu glänzenden Theatereffekten, so waren sie für diesen überhaupt nur noch der Vorwand für rauschende Farbensymphonien. Wir befinden uns nun vollständig auf dem Gebiet der Künstlerfeste. Aus nackten Leibern, prunkenden Gewändern, glitzerndem Geschmeide und prächtigem Gerät schuf er Dekorationen, in denen die Farbenkunst wahre Orgien feiert, denen aber jeder tiefere Gehalt abgeht. Von straffer Zusammenhaltung, Unterordnung des Nebensächlichen, eindringender Charakteristik ist in ihnen keine Spur. Alles ist auf den bloßen Sinnenreiz berechnet. Die sieben Todsünden, Katharina Cornaro, der Einzug Karls V. in Antwerpen, die fünf Sinne, der Frühling und der Sommer (Abb. 450) sind die berühmtesten dieser Werke. Makart hat außerordentlich viel von Tizian und noch mehr von Veronese gelernt, aber es fehlte ihm die Kraft und die Gesundheit dieser großen Venezianer. Sein Leben verfloß wie ein Rausch. Von Frauen und Männern vergöttert, von unerhörtem Reichtum und Luxus umgeben, dabei fieberhaft arbeitend, erlag er in jungen Jahren in Wien, wohin er 1879 als Professor berufen worden war, einer Krankheit.

Die Bedeutung der Münchner koloristischen Schule wird einem besonders dann klar, wenn man sie mit den ähnlichen Bestrebungen in den übrigen deutschen Städten vergleicht.

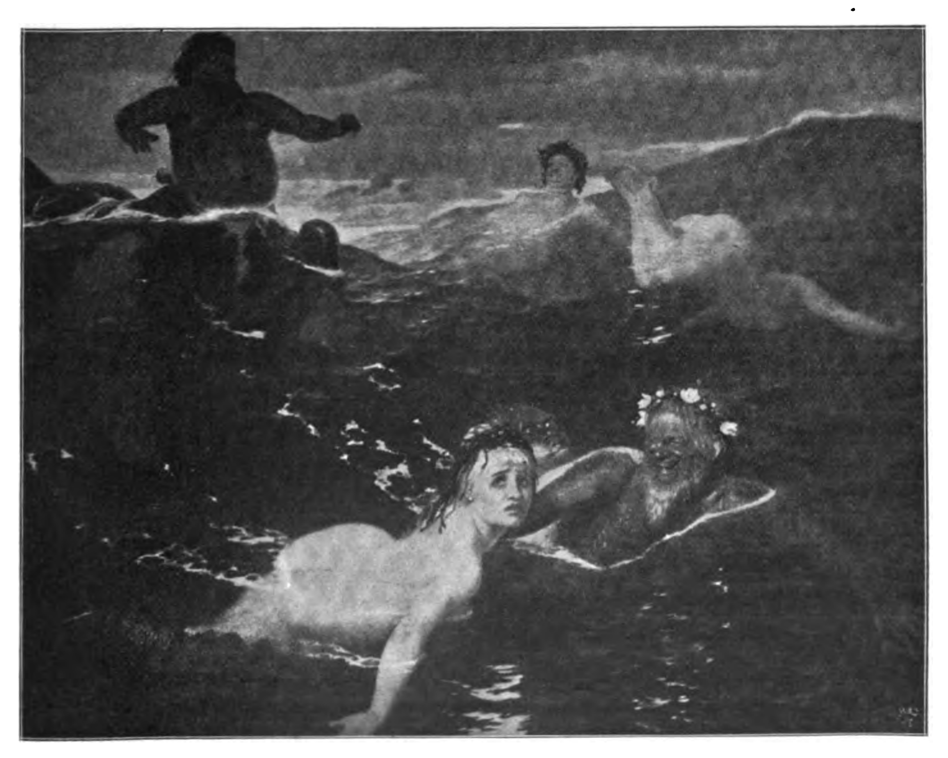


Abb. 454. Arnold Böcklin: Im Spiel der Wellen. München, Neue Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 540.)

In Berlin erscheint sie zum Teil zu einer Art Spätromantik versüßlicht. Gustav Richters neapolitanischer Fischerknabe und seine ungemein beliebte Königin Luise, Rudolf Hennebergs Jagd nach dem Glück und Wilder Jäger, Otto Knilles Tannhäuser und Venus, Julius Schraders Abschied Karls I. und Tod Leonardos, Gustav Spangenbergs Zug des Todes sind die bekanntesten Werke dieser Schule. Natürlich zog man auch in den anderen Fächern Nutzen aus diesen koloristischen Errungenschaften. In der Landschaft zeichnete sich besonders Eduard Hildebrandt (1818—1868) aus, der außer großen Reisen nach Amerika, dem Nordkap, dem Orient auch eine Reise um die Welt unternahm und als erster Deutscher die Wunder der Tropenwelt in farbenglühenden Bildern festzuhalten trachtete, unter den eigentlichen Orientmalern Wilhelm Gentz (1822—1890), neben dem Frankfurter Schreyer der einzige, den man mit den französischen Orientmalern vergleichen kann.

Als Schwind am 18. Februar 1871 gestorben war, schrieb Ludwig Richter in sein Tagebuch: „Sein letztes tiefergreifendes, von Mozartscher Schönheit erfülltes Werk: ‚Die schöne Melusine', läßt den unersetzlichen Verlust doppelt schmerzlich empfinden. Die Melusine ist das wehmütige Ausklingen einer großen, herrlichen Kunstepoche. Jetzt geht alles auf äußern Glanz und Schein, mit wenig oder keinem idealen Gehalt." Wer die Kunst im Auge hat, die damals in München und Berlin an der Oberfläche blühte, kann dem alten Manne nicht ganz unrecht geben, obwohl auch in ihr sich rühmliche Ausnahmen finden. Aber daneben gab es eine starke Unterströmung, nur dem tief Eindringenden sichtbar, die im Verborgenen Herrliches zur Entfaltung brachte. Freilich waren ihre Ideale ein wenig anderer Art als die Schwinds und Richters, aber groß und edel waren sie auch. Die drei Hauptvertreter dieser Richtung waren Anselm Feuerbach, Hans von Marées und Arnold Böcklin. Ihre Kunst war in Italien gereift, wo ja auch die Klassiker und Romantiker die Befriedigung ihrer Sehnsucht gefunden hatten.

Die drei Meister haben ihre Wege wohl zuweilen gekreuzt, aber im allgemeinen ihre Kunst doch unabhängig entwickelt. Gemeinsam ist ihnen die Abneigung gegen alles, was damals offizielle Kunst war: gegen die Theater- und Dekorationsmalererei, die über Posen und Kostümen das Wichtigste übersah, wie gegen den Realismus; denn sie haßten das „Abschreiben der Natur im Vorübergehen". Wohl wird das Kunstwerk aus dem Natureindruck geboren, aber dieser gibt nur den Anstoß, aus ihm heraus wird es in der Seele neu geschaffen. Und ebenso weit entfernt waren sie von der Gedankenmalerei. Wenn Feuerbach Gestalten der klassischen Sage malte oder Böcklins Haine sich mit phantastischen Gestalten bevölkerten, so handelt es sich stets um freie Gebilde der künstlerischen Einbildungskraft, nicht um Übersetzungen litterarischer Einfälle.

Sehr verschieden war ihr Schicksal. Marées war es nicht vergönnt, das ganz zu verwirklichen, was er im Geiste geschaut. Feuerbach wurde zu seinen Lebzeiten verkannt, aber er hat Werke hinterlassen, die laut von seinem Genius zeugen. Böcklin war der glücklichste von ihnen; was er in der Jugend gewünscht, hatte er im Alter die Fülle.

Anselm Feuerbach (1829—1880) hatte sich, nach Studien in Düsseldorf und München, in Paris unter Coutures Leitung hohe technische Fertigkeiten erworben, aber erst in Italien fand er sich ganz. Schon in Venedig machten die Sacre Conversazioni einen unbeschreiblichen Eindruck auf ihn; denn in ihnen sei „alles gesagt, was man braucht, um schön zu leben". Noch stärker wirkte die Tribuna in Florenz. „Mein künftiger Weg stand klar und sonnig vor



Abb. 455. Max Klinger: Urteil des Paris. (Zu Seite 542.)

mir . . . . als hätte ich bisher nur mit den Händen gemalt und nun plötzlich eine lebendige Seele bekommen." Von da an datiert sein glühender Haß gegen die Farbenragouts, gegen den Parfümerieladen der Piloty-Schule, seine Sehnsucht nach lichten, tonschönen, ruhigen, verklärten Bildern, und ebenso sein Haß gegen das Komponieren im gewöhnlichen Sinne. „Ich habe nie gedacht, daß man Kompositionen machen kann, die einem nicht von selbst einfallen." Ein Zug unbeschreiblicher Größe und Vornehmheit, der manchem allerdings eisig vorkommen mochte, weht uns aus seinen besten Bildern entgegen. Von allen deutschen Historienmalern des 19. Jahrhunderts ist er der einzige, dessen Werke wahrhaften Stil, wahrhafte Monumentalität besitzen. Fast marktschreierisch aufdringlich wirken die Bilder der anderen neben den seinen. In seinen ersten italienischen Werken bevorzugte er mehr romantische Motive wie Dante und die edlen Frauen, Laura und Petrarca, Hafis am Brunnen. Das Kolorit hat hier noch etwas von den Venezianern. Später wandte er sich fast ausschließlich den antiken Stoffen zu, und sein Kolorit wurde immer kühler, immer vergeistigter. Auch hier sind es fast immer ganz einfache Motive wie die am Meere sitzende Iphigenie (Abb. 451), eine wundervolle Verkörperung des Goethischen: „Das Land der Griechen mit der Seele suchend", oder Medea, die in tiefstes Brüten versunken am Meeresstrande sitzt, während die Argonauten das Schiff flott machen (Abb. 452). Das größte und berühmteste Bild aus dieser Zeit ist das Gastmahl des Plato. Dazwischen malte er auch bewegtere Szenen, wie die Amazonenschlacht und den Sturz der Titanen, letzteren für die Aula der Akademie in Wien, wohin er 1873 berufen worden war. Aber auch hier suchte er den monumentalen Stil zu wahren. Den Abschluß seiner Laufbahn bildet dann wieder ein ganz schlichtes, weiter nichts als ein schönes Dasein vorstellendes Bild, das Konzert. Wie gesagt, wurde die Schönheit dieser Werke von den Zeitgenossen nicht erkannt. Nach seinem Tode erregte dann sein „Vermächtnis" großes Aufsehen. Aber immer wird es nur wenigen vergönnt sein, die schlichte Größe seiner Gestalten ganz zu würdigen.

Noch weniger als Feuerbach wird Hans von Marées (1837—1887) je volkstümlich werden, nicht nur weil seine Ziele dem größeren Publikum stets unverständlich bleiben werden, sondern weil er diese Ziele auch nie völlig verwirklichen durfte. Er konnte sehr viel; er zeichnete glänzend, er löste Lichtprobleme, die keiner neben ihm sah, er hat wundervolle Bildnisse geschaffen, so breit und sicher wie kaum einer seiner deutschen Zeitgenossen. So galt er schon in München (1856—1864) als ein Künstler von außergewöhnlicher Begabung. Aber dann kam in Rom die große innere Krise. Nun war die naturalistische Kunst, die, wie Fiedler sagt, sich an das Leben verliert statt es zu bereichern, in seinen Augen überhaupt keine Kunst mehr. Die Kunst sollte ganz für sich allein bestehen. „Er machte die Kunst zu einem ganz unzweideutigen Ausdruck sichtbarer Wirklichkeit und stellte sie damit als etwas Selbständiges, sich selbst Genügendes neben die anderen großen Bethätigungsarten des menschlichen Geistes." Zunächst malte er wohl noch Stoffe aus der christlichen Legende, wie einen heiligen Martin oder einen heiligen Hubertus, oder aus der antiken Sage, wie das Urteil des Paris und den Raub der Helena, aber nur mit einem Minimum von menschlichem Interesse. Dann aber gelangte er zu ganz reinen Gebilden, nackten Gestalten in ganz einfachen Landschaften. Seine Gestalten bedeuten nichts, wollen nichts, thun auch meistens nichts; es sind nur lebendige Wesen im Raume. Am meisten haben sie mit denen von Puvis de Chavannes gemein. Zuweilen erzeugt Marées mit seinen auf das sorgfältigste abgewogenen, sich meist überschneidenden Figuren großartige dekorative Wirkungen, zuweilen aber entsteht auch ein gekünstelter, fast schnörkelhafter Eindruck. Eins aber erreicht er fast immer: seine Gestalten stehen, sie lösen sich vom Hintergrunde los, kurzum sie besitzen Existenz. Die Illusion aufs höchste zu treiben war sein stetiges Bemühen, durch unausgesetztes Überarbeiten aber verdarb er oft die Illusion statt sie zu erhöhen.

Werden seine Arbeiten (in Neapel, in Schleißheim) immer nur wenigen Kennern von seinem hohen Sinn und Wollen zeugen, so war sein Einfluß auf die Künstler, die er seiner Freundschaft würdigte, um so größer. Was seine Persönlichkeit so fascinierend machte, war das felsenfeste Siegesbewußtsein, das er zur Schau trug. Und vielleicht war es gut, daß er plötzlich weggenommen wurde, ehe er den Glauben an sich verlor. Von den Malern unter seinen Schülern war der jüngst verstorbene Karl von Pidoll der bedeutendste, von den Bildhauern, die unter seinem Einfluß stehen, wird später die Rede sein.

Arnold Böcklin (1827—1901), der große Schweizer, der in den fünfziger und sechziger Jahren zweimal längere Zeit in Rom, dann 1876—1886 und 1894 bis zu seinem Tode in Florenz lebte und dazwischen in Basel, Weimar und München geweilt hat, hatte das vor den beiden anderen von vornherein voraus, daß er eine kraftstrotzende, aus dem Vollen



Abb. 456. Max Klinger: Mutter und Kind. (Radierung.)
Mit Genehmigung der Verleger Amsler & Ruthardt, Hofkunsthändler, Berlin W. (Zu Seite 542.)

schöpfende Natur war, der alles Spintisieren fern lag. Von unendlicher Liebe zur Natur erfüllt und sie bis in ihre kleinsten Äußerungen beobachtend, dabei mit einem stupenden Gedächtnis für ihre Erscheinungen begabt, war auch er allem bloßen Kopieren abhold. Bei Schirmer in Düsseldorf gebildet, gehörte er ursprünglich dem romantischen Kreise an, der allerlei poetische Beziehungen in die Landschaft hineinlegte, später war es umgekehrt die Stimmung der Natur, die ihm ihre Beseelung mit allerlei phantastischen Gestalten eingab. Von

einem „unbestimmten Eindruck" ging er meist aus; diesen suchte er „immer mehr zu fixieren und dafür eine gute Form zu finden". Andere Male sah er das Bild wie in einer Vision ganz klar und greifbar vor sich. Immer aber kam es ihm darauf an, den Gegenstand „zur klaren naturgemäßen Erscheinung zu bringen". Eigentlich litterarische Gedanken waren ihm durchaus zuwider; war doch sein ceterum censeo: „Der Maler soll sich nichts dabei denken." Seine Arbeitsweise war also ganz die des Musikers. Ja er äußerte wohl auch, daß das Malen „ein fortwährendes Begrenzen und Abschneiden überschüssiger Ideen" sei. War dann das Bild im Geiste fertig, so trat er vor die Leinwand als kühler Rechenmeister, der Farbenflächen, Farbenflecke, Farbenwerte wie ein Apotheker seine Dosen genau gegeneinander abwog und dann durch Lasieren und andere Hilfsmittel zur prächtigsten Wirkung zu steigern suchte. Angefangene Werke und Mitteilungen seiner Freunde und Schüler haben uns darüber belehrt, daß bei ihm von einem aus dem Ärmel schütteln nicht die Rede sein kann. Wunderbar ist es nur, daß bei dieser geradezu wissenschaftlichen Arbeit die ursprüngliche Stimmung nicht verloren ging, sondern voll und klar zum Ausdruck kam. „Das Schwerste am Bilde ist die Luft nicht zu verlieren." Um unbedingte Naturwahrheit seiner Farben kümmerte er sich wenigstens in seiner mittleren Periode, aus der die berühmtesten Werke stammen, nicht im mindesten. Da er gefunden hatte, daß sich mit unseren technischen Mitteln nur ein geringer Teil der in der Natur vorkommenden Farben und Lichtwerte wiedergeben läßt, suchte er auf andere Weise ähnliche Eindrücke zu erzielen. Den stärksten Anstoß erregten früher seine ungeheuer kräftigen blauen und grünen Farben, wie z. B. auf den Gefilden der Seligen. Sie damit, daß es in der Natur so etwas nicht gibt, abzuthun, heißt natürlich seine Absichten gröblich verkennen. Märchen wollen märchenhaft gemalt sein. Dagegen läßt es sich wohl verstehen, daß manche von den vornehmen Tönen der modernen Franzosen verwöhnte Augen von diesen robusten Farben beleidigt werden. Ähnlich steht es mit Böcklins humorvollen Meeresgestalten. Nicht alle diese Werke gewähren einen völlig harmonischen Genuß. Neben so wundervollen Gestalten wie Triton und Nereide stehen andere, die fast ans Gewöhnliche streifen. Dröhnendes Gelächter ist nichts für empfindliche Ohren. Dazu kommt Böcklins geringer Sinn für lineare Schönheit, zumal seine Figuren zeigen oft häßliche Stellungen und Überschneidungen.

Wir haben diese Reserven gemacht, weil der übertriebene Böcklinkultus zu Mißverständnissen führen muß. Den Baseler Meister in eine Linie mit Leonardo und Michelangelo zu stellen ist einfach geschmacklos. Aber wir wollen uns dadurch den Genuß von Böcklins Meisterwerken keineswegs verkümmern lassen. Landschaften wie die Villa am Meere, der Frühlingstag (Abb. 453), die Toteninsel, Seestücke wie die Meeresidylle und Im Spiel der Wellen (Abb. 454), Phantasiewerke wie das Schweigen im Walde und der Centaurenkampf werden groß bleiben zu allen Zeiten. Wie wunderbar echt ist Böcklins Wasser, wie lebt und webt es in seinen Bäumen, wie weiß er den Blick in unendliche Fernen zu führen! Und vor allem wie versteht er es, die Figuren mit der Landschaft in ein untrennbares Eins zu verschmelzen! Sein Pan im Schilf ist die Personifikation des Mittagsbrütens, sein Prometheus scheint ein Teil des unheimlichen Felsens zu sein, das Weib, das in die Klippen geschmiegt die Harfe schlägt, ist die dröhnende Brandung selbst. Und neben den heitern oder phantastischen Bildern stehen solche, in denen er menschliches Leid in der ergreifendsten Weise zum Ausdruck bringt, wie die Pietà. Unter seinen Porträts gebührt wohl dem Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod die Palme. Was er auch geschaffen hat, fast niemals führt er den Beschauer auf außerkünstlerische Gedanken, fast immer wird man nur in eine Stimmung versetzt wie durch feierliche Orgelklänge oder liebliche Flötentöne.

Böcklin hat im allgemeinen äußerst anregend und fruchtbar gewirkt; seine eigentlichen Schüler aber haben wenig Hervorragendes geleistet. Sie sahen dem Meister die Äußerlichkeiten ab und übertrieben sie, von seinem Geiste erbten sie fast nichts. Die erfreulichste Erscheinung unter ihnen war sein Landsmann Hans Sandreuter. In diesem Zusammenhange sei auch noch eines Mannes gedacht, der, etwas älter als Böcklin, mit ihm in mehr als einer Hinsicht verwandt ist und wohl auch eine Zeit lang in Rom Einfluß auf ihn gehabt hat: Heinrich Franz-Dreber (1822—1875). Er nimmt mit seinen von mythologischen Gestalten belebten italienischen Landschaften etwa eine Mittelstellung zwischen Preller und Böcklin ein. Ein Hauch jenes Pantheismus, von dem Böcklins Werke überströmen, weht uns auch aus den seinigen entgegen. Zu der unendlichen Lebensfülle und dem vollen Farbenzauber Böcklins ist er freilich nicht durchgedrungen.

Mit Böcklin und Marées hat auch der größte lebende Phantasiekünstler, der Leipziger Max Klinger (geb. 1857), vieles gemeinsam, der zugleich auf



Abb. 457. Wilhelm Leibl: Frauen in der Kirche. (Zu Seite 544.)

den Gebieten der Malerei, der Plastik und der Radierung nach heftigen Kämpfen eine hervorragende, ja führende Stellung errungen hat. Das charakteristischste Merkmal seiner Kunst ist die Vereinigung poetischer und selbst phantastischer Vorwürfe mit einer rücksichtslosen Wirklichkeitstreue. Er erinnert dabei an die italienischen Quattrocentisten und die altdeutschen Meister, aber seine Gestalten sind mit durchaus modernem Empfinden durchtränkt.

Klinger ist eine der merkwürdigsten und widerspruchvollsten Erscheinungen der deutschen Kunstgeschichte. Die Maler halten ihn für einen trefflichen Bildhauer, und die Bildhauer halten ihn für einen hochbedeutenden Graphiker, was viele Graphiker wieder nur bedingt gelten lassen wollen. Das beweist zweierlei: erstlich, daß Klinger in jedem der Fächer von technischen Mängeln nicht frei ist, die gerade dem Fachmann besonders auffallen, zweitens aber, daß auch der Fachmann das starke und echte Künstlertum des Mannes herausfühlt. In der That gehört Klinger zu den Künstlern, bei denen das Vollbringen oft hinter dem Wollen zurückbleibt. Keins seiner Bilder kann es rein malerisch mit den besten Leistungen eines Leibl oder Liebermann aufnehmen, aber diese haben wieder kein Bild aufzuweisen, das sich an schöpferischer Kraft der Phantasie mit den seinen messen könnte. Auch daß sich die Grenzen der Künste in seinen Werken völlig verwischen, befremdet die Künstler. Seine großen Bilder wirken skulptural, seine Bildhauerwerke malerisch, in den Radierungen mischt er kühn die verschiedensten Techniken. Dem „Paris-Urteil" (Abb. 455) und „Christus im Olymp" hat er mit Skulpturen geschmückte Rahmen gegeben. Ebenso kreuzen sich bei ihm die verschiedensten Einflüsse. In den Malereien für eine Villa in Steglitz aus dem Anfang der achtziger Jahre ist er ein frischer und fröhlicher Freilichtmaler, in der Heure bleue wetteifert er an Seltsamkeit des Beleuchtungseffektes (Feuerschein und Dämmerung) mit Besnard, in der Pietà und in der Kreuzigung ist der Einfluß Mantegnas und der altdeutschen Meister unverkennbar. Einen durchaus ungetrübten Genuß wird man nur aus wenigen dieser Werke ziehen, alle aber packen durch die Selbständigkeit und Größe der Auffassung und die herbe Kraft des Ausdrucks.

Werden so Klingers Malereien neben ehrlichen Bewunderern wohl immer ehrliche Gegner finden, so wird sein radiertes Werk stets seinen Platz neben den größten Meistern behaupten (Abb. 456). Die ersten Cyklen sind mehr heiter phantastischer Art, so die neckischen Rettungen ovidischer Opfer, der Handschuh, der den Namen des Künstlers zuerst in weiteren Kreisen bekannt machte. Der Einfluß der Japaner ist in ihnen zum Teil stark bemerkbar. Dann aber packte den Künstler das Leben der Gegenwart mit Allgewalt, die Großstadt mit ihren Kämpfen und Leidenschaften. In alle Abgründe des Daseins führen uns die Dramen, Ein Leben, Eine Liebe. Es folgen die ergreifenden Blätter Vom Tode, die der Künstler mit Rethel auch Ein Totentanz hätte nennen können. Und immer gewaltigere Schwingen bekommt seine Phantasie, bis sie in der Brahmsphantasie in freier Anlehnung an Hölderlins herrliches Schicksalslied die tiefsten Geheimnisse des Menschenschicksals zu enträtseln sucht. „Doch uns ist gegeben auf keiner Stätte zu ruh'n."

Eine ähnliche, wenn auch nicht ganz so reiche Entwickelung wie Klinger machte der früh dahingegangene Karl Stauffer-Bern (1857—1891) durch, der vom Porträt ausgegangen war, dann in der Radierung besonders einige Akte von außerordentlicher Kraft und Schönheit schuf und sich schließlich ebenfalls der Bildhauerei zuwandte. Unter Klingers radierenden Schülern hat bis jetzt Otto Greiner die bedeutendsten Werke geschaffen.

Feuerbach, Marées und Böcklin begründeten die wirklich moderne Malerei in Deutschland. Nicht also in der Eroberung des Lebens lag deren Hauptertungenschaft, sondern in der Art der künstlerischen Auffassung. Bürkel, Hasenclever, Meyerheim hatten auch das Leben gemalt, ohne irgendwie modern zu sein. Das Wichtige war die Erkenntnis, daß es in der Kunst in erster Linie nicht auf das Was, sondern auf das Wie ankommt. In der ersten Zeit bewegte sich die moderne Kunst freilich nicht in den Bahnen dieser Großen. Zum Teil lag dies an den Einwirkungen des Auslandes. In München revolutionierte Courbet 1869 die Künstlerschaft. Und aus Frankreich brachte Liebermann nach Berlin mit

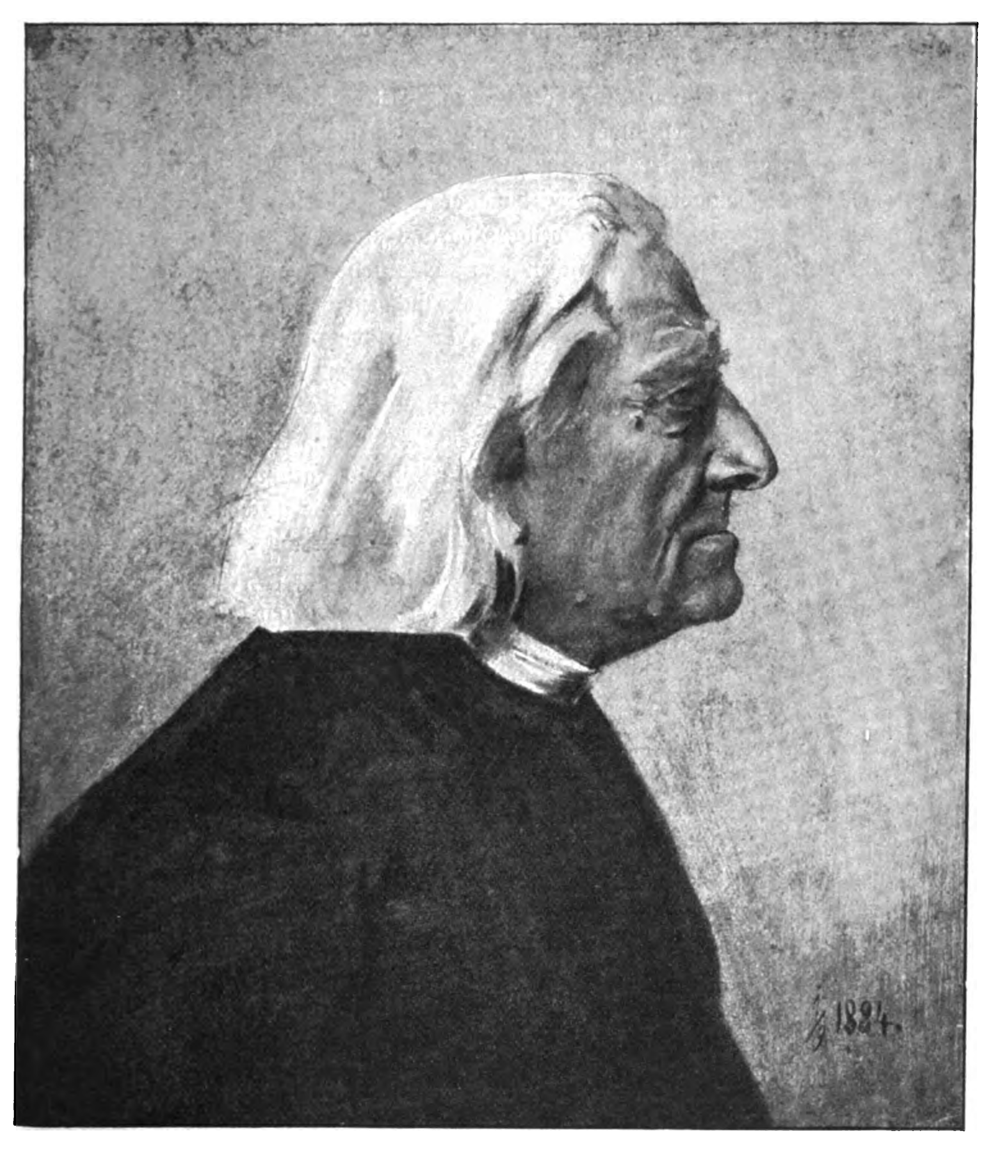


Abb. 458. Franz Lenbach: Liszt. (Zu Seite 544.)

dem Bauernbilde die Errungenschaften der Freilichtmaler. Es folgte eine Periode, in der zunächst der entschiedene Realismus und schließlich der Naturalismus die Hauptrolle spielte, den man so gern als die Freude am Häßlichen bezeichnete, der aber eine berechtigte Reaktion gegen die konventionelle Schönheit und die theatralischen Posen der herrschenden Schule bildete und es sich zur Aufgabe machte, an den einfachsten, ganz schlicht aufgefaßten Gegenständen die feinen Schönheiten des Lichtes und der Luft zu zeigen. Freilich wirkte die soziale Stimmung der Zeit dazu mit, daß man gerade das Leben der Mühseligen und Beladenen mit Vorliebe malte.

Der größte der Münchner und überhaupt der deutschen Realisten war Wilhelm Leibl (1846—1900). Die Malerei des Volkslebens hat in ihm in Deutschland ihren höchsten Gipfel erklommen. Alles Anekdotische ist abgestreift, seine Werke sind Existenzbilder im eigentlichen Sinne des Wortes. Die Titel dürfen uns daran nicht irre machen. Bei dem „Ungleichen Paar" hat den Maler nicht sowohl die humoristische Beziehung gereizt — obwohl es natürlich jedem Beschauer verstattet ist, sich ein Novellchen daraus zurecht zu zimmern —, sondern der rein malerische Gegensatz zwischen dem schmunzelnden Alten und der frischen Dirne, bei den „Dorfpolitikern" forschen wir nicht nach dem Inhalt der Debatte, sondern freuen uns über die höchst malerische Gruppierung, in die sie der Eifer gebracht hat, und die Mannigfaltigkeit der Gebärden. Oftmals mag erst der Händler den verlockenden Titel gegeben haben. Leibl hatte viel in Paris gelernt, wohin er 1869 gegangen war, besonders von Courbet. Man weiß nicht, was das Bewunderungswürdigste an seinen Bildern ist, die geschickte Raumverteilung oder die wunderbar feine Durchbildung des Details, die geschmackvolle Farbenzusammenstellung oder die Lichtwirkung (Abb. 457). Ein aus einem Bauernkleide herausgeschnittenes Stück ist zuweilen ein vollständiges, für sich bestehendes Kunstwerk, eine einzelne Hand wiegt oft ganze Bilder von anderen auf. Und daneben finden wir wieder Werke, die es in der Breite des Vortrags mit einem Frans Hals aufnehmen können. Böcklin hat einmal höhnisch gemeint, Leibl könne ja nur Leute malen, die stille hielten, einen gehenden oder laufenden Mann zu zeichnen sei ihm unmöglich. Gewiß, sein Gebiet war eng umschränkt, aber wenn sich in der Beschränkung der Meister zeigt, so sicher bei ihm. Wie viele neuere deutsche Künstler sind gescheitert, weil ihr Wollen außer Verhältnis zu ihrem Können stand! Leibl hat nur das gemalt, was er konnte, aber dies so, daß Gegenstand und Ausführung restlos ineinander aufgehen. Seine besten Schöpfungen sind schlechthin vollkommen und darum klassisch.

Als Maler steht Franz Lenbach (geb. 1836) unter Leibl, als Psycholog ist er ihm noch überlegen. Er hat fast alle großen Persönlichkeiten seiner Zeit porträtiert und zwar so eindringend, so überzeugend, so das Wesentliche ihres Charakters wiederspiegelnd, daß sich seine Werke unauslöschlich ins Gedächtnis graben. Bismarck und Moltke, Wagner und Liszt (Abb. 458), Gladstone und Döllinger, Graf Schack und Heyse werden so in der Nachwelt fortleben, wie er sie gemalt hat. Es ist, als habe der Meister unzählige Momentaufnahmen übereinander gelegt und so die Quintessenz der Erscheinung gezogen. Dieser psychologischen Wirkung zur Liebe behandelt er alles außer dem Gesicht völlig als Nebenwerk. Sprechende Hände gibt es bei ihm nicht, wenn er überhaupt die Hände malt. Ja derselbe Maler, der Tizian und Giorgione für den Grafen Schack so wundervoll kopiert hat, opfert seit langem vollkommen das Kolorit, malt alles braun in braun. Gerade dieser Zug, der ihm von so vielen zum schweren Vorwurf gemacht wird, ist eigentlich durchaus modern. In dem geistig arbeitenden Menschen der Gegenwart konzentriert sich alles Leben im Gehirn und gibt sich nur in den Gesichtszügen kund. Bei ihm ist die Haltung und die Gestalt viel weniger wichtig als bei den Menschen Tizians und van Dycks. Daher kommt auch die

völlig andere Behandlung von Lenbachs Frauenbildern. Im Weibe liebt Lenbach vor allem die Vornehmheit und Eleganz und wird deshalb farbiger, legt mehr Gewicht auf körperliche Erscheinung und Kleidung. Aber was seine Frauen auf dieser Seite gewinnen, verlieren sie auf der anderen. Sie sind alle mehr oder weniger lenbachisiert, sehen sich im Grunde alle ähnlich. So berücken sie wohl, erregen aber kein tieferes geistiges Interesse.

Auf das religiöse Gebiet übertrug der Esthländer Eduard von Gebhardt (geb. 1838) den Realismus. Im Gegensatz zur Schönfärberei eines Gustav Richter oder Heinrich Hofmann erkannte er, daß er wahrhaft lebensvoll und ergreifend die heiligen Gegenstände nur darstellen könnte, wenn er wirkliche Menschen, so wie er sie täglich um sich sah, malte. Merkwürdigerweise aber sah er in der Verwendung des Zeitkostüms eine Entweihung des Heiligen, und da die antiken und orientalischen Gewänder seinen „hausbackenen Menschen“ nicht passen wollten, so steckte er diese in altdeutsche Kostüme aus der Reformationszeit. Der Hauptwert seiner Bilder liegt nicht in der farbigen Erscheinung, sondern in dem außerordentlichen Leben, das er seinen Gestalten verliehen hat. Alle Abstufungen des religiösen Lebens bis zur schwärmerischen Verzücktheit, alle Affekte treten in seinen Charakterköpfen aufs packendste in Erscheinung (Abendmahl und Himmelfahrt in der Nationalgalerie [Abb. 459], Kreuzigung in Hamburg, Wandmalereien in Loccum). Aus der Düsseldorfer Schule ist auch der Ungar Munkacsy, eigentlich Michael Lieb (1846—1900) hervorgegangen, der mit



Abb. 459. Eduard von Gebhardt: Himmelfahrt Christi.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu dieser Seite.)

dem Riesengemälde Christus vor Pilatus (1882) und der Kreuzigung (1884) den Höhepunkt seines Schaffens erreichte, nachdem er vorher hauptsächlich realistische Szenen aus dem ungarischen Volksleben, dann, seit seiner Übersiedlung nach Paris, Szenen aus der dortigen Gesellschaft gemalt hatte. Er war einer der gefeiertsten Künstler seiner Zeit: ein glänzender Kolorist, ein souveräner Beherrscher des Helldunkels, breit und wuchtig im Vortrag, dabei voll von dramatischem Pathos. Heute ist er schon beinah vergessen. Seinen technischen Meisterwerken fehlt nur eins, aber gerade das, was die Gebhardts unsterblich macht: die Seele.

In Berlin überragte Menzel alle anderen Realisten. Neben ihm errang Anton von Werner (geb. 1843) mit seinen gut beobachteten und mit peinlicher Exaktheit gemalten, aber des großen künstlerischen Schwunges entbehrenden Bildern aus der neuesten preußischen Geschichte große Beliebtheit. Auch Karl Gussows (geb. 1843) etwas triviale lebensgroße Abschriften der Wirklichkeit erregten vorübergehend starkes Aufsehen und fanden zahlreiche Nachahmer.

Seit einem halben Jahrhundert war die deutsche Malerei der französischen tributpflichtig gewesen. Von Vernet und Delaroche bis zu Courbet hatten alle ihre Meister bei uns ein lebhaftes Echo geweckt. So war es natürlich, daß auch die letzte Etappe in der Entwickelung der modernen französischen Kunst, die Freilichtmalerei und der Impressionismus, bei uns Eingang fand. 1879 erschienen zuerst französische Freilichtbilder in größerer Anzahl auf der Münchner Ausstellung. Nun begann auch bei uns eine Zeit, in der, hauptsächlich im Anschluß an Bastien-Lepage, unzählige Bilder mit armen Leuten bei der Arbeit im Freien oder den allereinfachsten landschaftlichen Motiven gemalt wurden. An die Spitze der neuen Bewegung trat bald Max Liebermann (geb. 1849), der in Paris, Barbizon und Holland studiert hatte. Weniger groß als Millet, weniger innig als Israels, weniger virtuos als die großen französischen Impressionisten, steht er ihnen allen doch nahe, ein Meister der Lichtbeherrschung und der Charakterisierungskunst. Liebermann hat sich erst nach und nach zur Freilichtmalerei durchgerungen. Seine Gänserupferinnen stehen noch ganz unter dem Einfluß seines Meisters Munkacsy. Wenn aber noch 1889 ein Kritiker von seiner „unheilbaren Neigung für einen schwärzlich-braunen Gesamtton" sprach, nachdem er die Amsterdamer Waisenmädchen und die lichtdurchflutete Flachsscheuer in Laren (Abb. 460), ja selbst die Frau mit den Ziegen, dieses standard work des deutschen Pleinairismus, und die fast kreidig helle Schusterwerkstätte geschaffen hatte, so ist dies ein beredtes Zeugnis dafür, wie ratlos man damals in Berlin der neuen Bewegung gegenüberstand. Unübertrefflich malt Liebermann den Sonnenschein, der in zitternden Tupfen durch hohe Baumkronen über einen Münchner Biergarten huscht, wundervoll das Spiel des Morgenlichtes auf weiß getünchten Wänden oder die silbergraue Luft, die an trüben Tagen über dem Nordseestrande liegt. Alles erhält Leben durch das vibrierende Licht. Ist Liebermann so vor allem ein Prophet des Lichts, so besitzt er doch auch für eigentliche Farbenwerte ein feines Gefühl, wie die Papageienallee und die Waisenmädchen beweisen. Gern malt er beschaulich dasitzende alte Männer oder müde

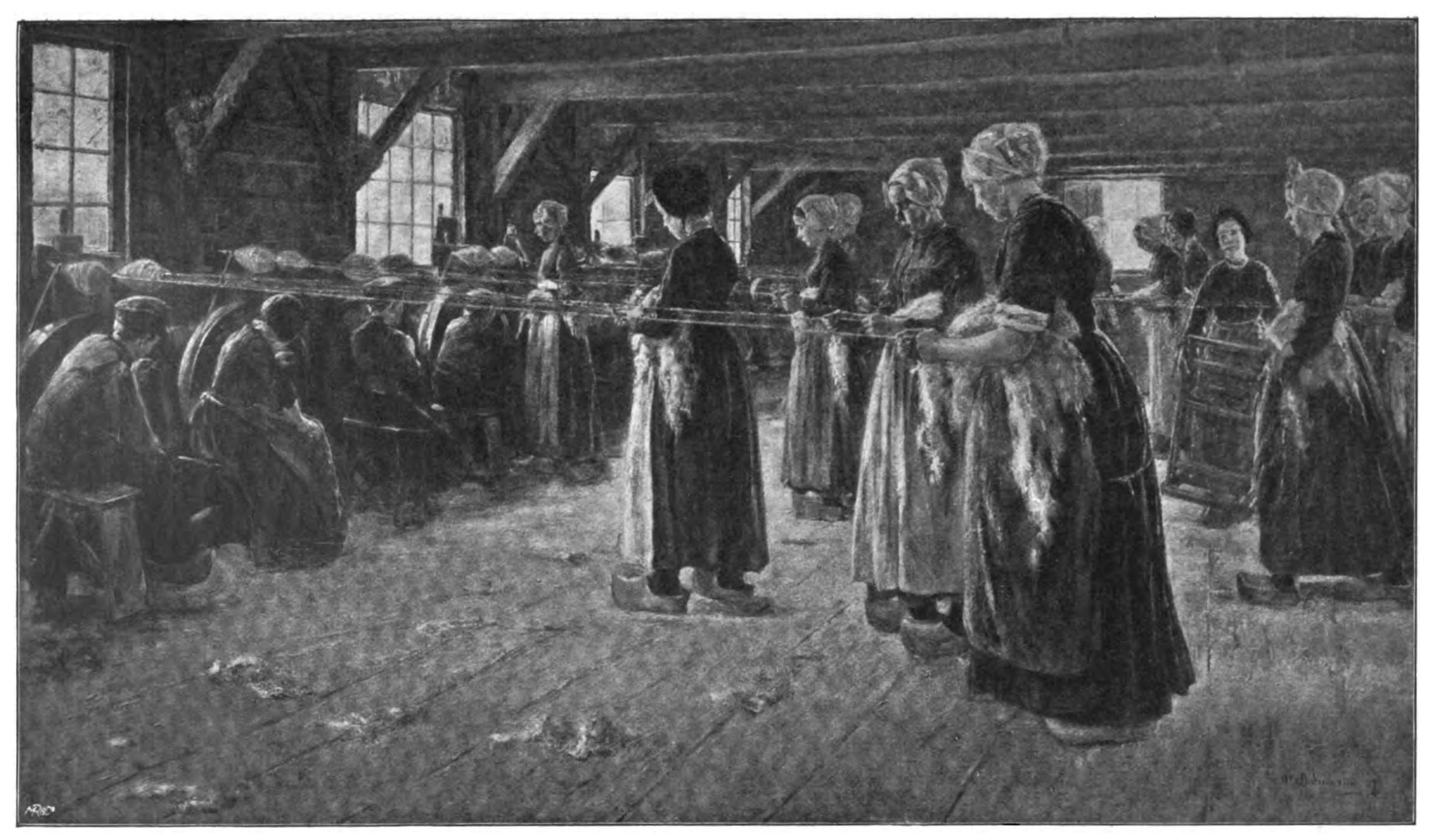


Abb. 460. Max Liebermann: Flachsscheuer in Laren. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 546.)

hilflose Leute, von Bewegungsmotiven gelingen ihm am besten die halbmechanischen rhythmischen Arbeiten der Frauen. Liebermann hatte nicht nur die Freilichtmalerei in Deutschland einzuführen, sondern auch den ganzen Kampf noch einmal durchzufechten, den Millet und Courbet in Frankreich zum siegreichen Ende geführt hatten, auch seine eindringlichen Schilderungen aus dem Leben des niederen Volkes wurden lange verhöhnt, auch in ihm sah man nur den Maler der „niedrigsten, schmutzigsten und trostlosesten" Motive. Hatte Liebermann das Volksleben schlicht, phrasenlos und ohne tiefere Beziehungen gemalt, so wußte es Fritz von Uhde (geb. 1848) zu verklären, indem er ihm einen religiösen Gehalt gab. Natürlich schrie man auch bei ihm, daß er das Heilige entweihe. Und doch hatte er nur die Lehren des Evangeliums in ihrer ursprünglichen Reinheit aufgefaßt. Christus war für die Mühseligen und Beladenen gekommen, er hatte die Kindlein zu sich kommen lassen und seine Allgegenwart wird noch heute in dem von Millionen gesprochenen Tischgebet „Komm Herr Jesu, sei unser Gast", empfunden. Kann man sich etwas Schöneres und Innigeres denken als diese Gegenwart zu verwirklichen, den Heiland in der schlichten Gestalt des Zimmermannssohnes, übrigens im idealen Gewande, in unser Volksleben einzuführen (Abb. 461)? Warum wie Gebhardt eine historische Periode mit einer anderen vertauschen? Wie viel echtere Religiosität steckt in den demütig herantrippelnden Kindergestalten des „Lasset die Kindlein zu mir kommen", in den armen Leuten, die den Heiland bitten, an ihrem bescheidenen Mahle teilzunehmen, und in der abgehärmten aber unendliche Güte ausstrahlenden Christusgestalt als in den verwaschenen Typen und dem schön frisierten Christus der vordem beliebten Bibelmaler! Umgekehrt ist es Uhde von manchem seiner Freunde zum Vorwurf gemacht worden, daß er nicht immer auf diesem Gebiete geblieben ist. Allein die allzu häufige Wiederholung ähnlicher Szenen muß schließlich zu einer gewissen Ermattung führen. So war es vielleicht besser für ihn und für uns, daß er in der letzten Zeit einfache Lebensausschnitte (z. B. Mädchen mit Hund), in seiner glänzenden, breiten Pinselführung und seiner herrlichen Lichtbehandlung gemalt hat.

Uhde und Liebermann sind der beste Beleg dafür, daß Freilichtmalerei und Impressionismus nur Ausdrucksformen sind, die mit den Stoffgebieten im Grunde nichts zu thun haben. Daß die ersten Freilichtmaler fast alle Naturalisten waren, lag in der Zeitstimmung begründet; suchte doch auch die gleichzeitige Litteratur die kümmerlichsten Existenzen auf. Die Hauptsache aber blieb das Studium der Luft- und Lichterscheinungen. Mit wahrem Feuereifer ging man auf Entdeckungsreisen aus. Der eine malte das Spiel der Sonnenflecken auf blühendem Fleisch, der zweite den Kampf des Gaslichts mit der tiefblauen Dämmerung; der dritte entdeckte die violette Färbung des Rauches in der Morgenluft, der vierte die farbigen Schatten, die die Laternen im Mondschein werfen. Überall, auf Gesichtern und Händen, auf weißen Tüchern und hellen Tierleibern spielten grüne und violette Reflexe. Mag man auch zuweilen in Übertreibungen verfallen sein, jedenfalls erweiterten alle diese Entdeckungen die Farbenempfindung. Übrigens wurden die Einseitigkeiten auch bald überwunden. Auf den sozialistischen Jugend-

rausch folgte bald die Ernüchterung, auf die Freude am hellen Tageslicht die Sehnsucht nach voller Farbigkeit. Die Figurenmaler fanden, daß nicht nur die armen Leute malerisch waren, sondern das ganze Leben der Gegenwart, und daß

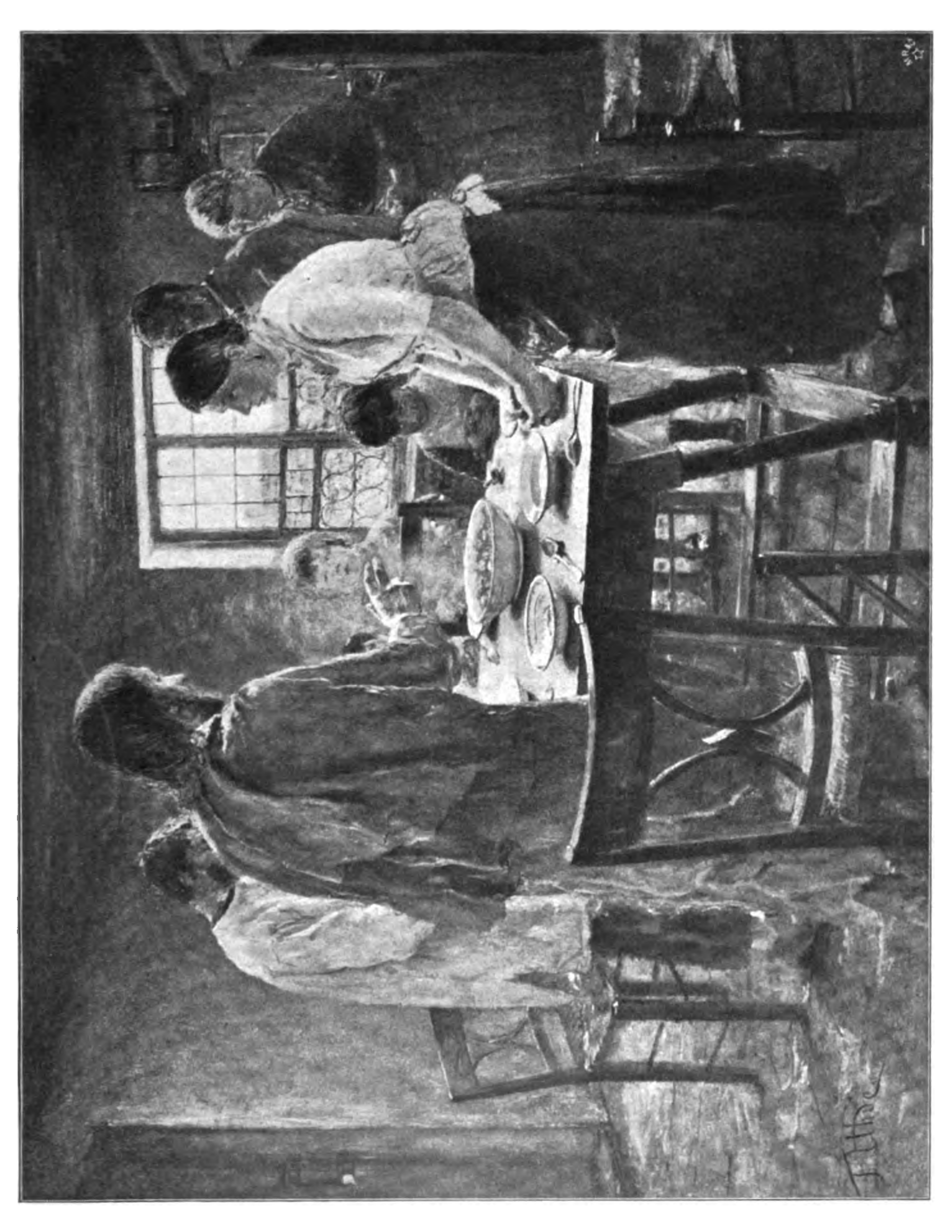


Abb. 461. Fritz von Uhde: Das Tischgebet. Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 548.)

man Innenräume ebenso gut modern malen konnte wie Kartoffeläcker, und die Landschafter erkannten, daß die warmen Farben der Abend- und Morgenstunden mindestens ebensoviel Reiz besitzen wie die Reflexe der Mittagssonne. Nun begann auch Böcklins Kunst zu wirken und ließ die ganze Fabel- und Märchen-

welt wiederauferstehen. Schließlich äußerte sich, im Anschluß an die moderne kunstgewerbliche Bewegung, eine starke Vorliebe für dekorative Linien und breite Farbenflächen.

So bietet auch **die deutsche Malerei am Anfang des 20. Jahrhunderts** ein ungemein mannigfaltiges Bild. Alle die alten Fächer, die Historie, das Militärbild, die Anekdotenmalerei haben noch ihre Anhänger, und die neuen, das Arbeiterbild, das moderne Gesellschaftsbild und das Phantasiebild, treiben immer neue Blüten. In der Landschaft und im Porträt wird Bedeutendes geleistet. Bald malt man das hellste Freilicht, bald geht man den raffiniertesten koloristischen Reizen nach; hier sucht man geradezu illusionistische Wirkungen zu erreichen, dort sieht man in der denkbar größten Vereinfachung und Stilisierung die wahre Kunst. Eine vollständige Würdigung der heute lebenden Meister ist im Rahmen dieses Buches ausgeschlossen. Alles was wir zu thun vermögen ist, die am meisten hervortretenden Persönlichkeiten mit ein paar Worten zu charakterisieren.

An der Spitze der deutschen Kunst steht immer noch München. Nirgends herrscht ein reicheres und intensiveres Leben als hier. Und wenn die internationalen Ausstellungen an absoluter Güte auch zum Teil übertroffen worden sind, an Reichhaltigkeit können sich die anderen nicht mit ihnen messen. Die impressionistische Kunst, die amerikanischen und schottischen Landschafter, die neue nordische und russische Kunst feierten hier ihre ersten Triumphe. Freilich hat



Abb. 462. Franz von Defregger: Die Bettelsänger.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 552.)

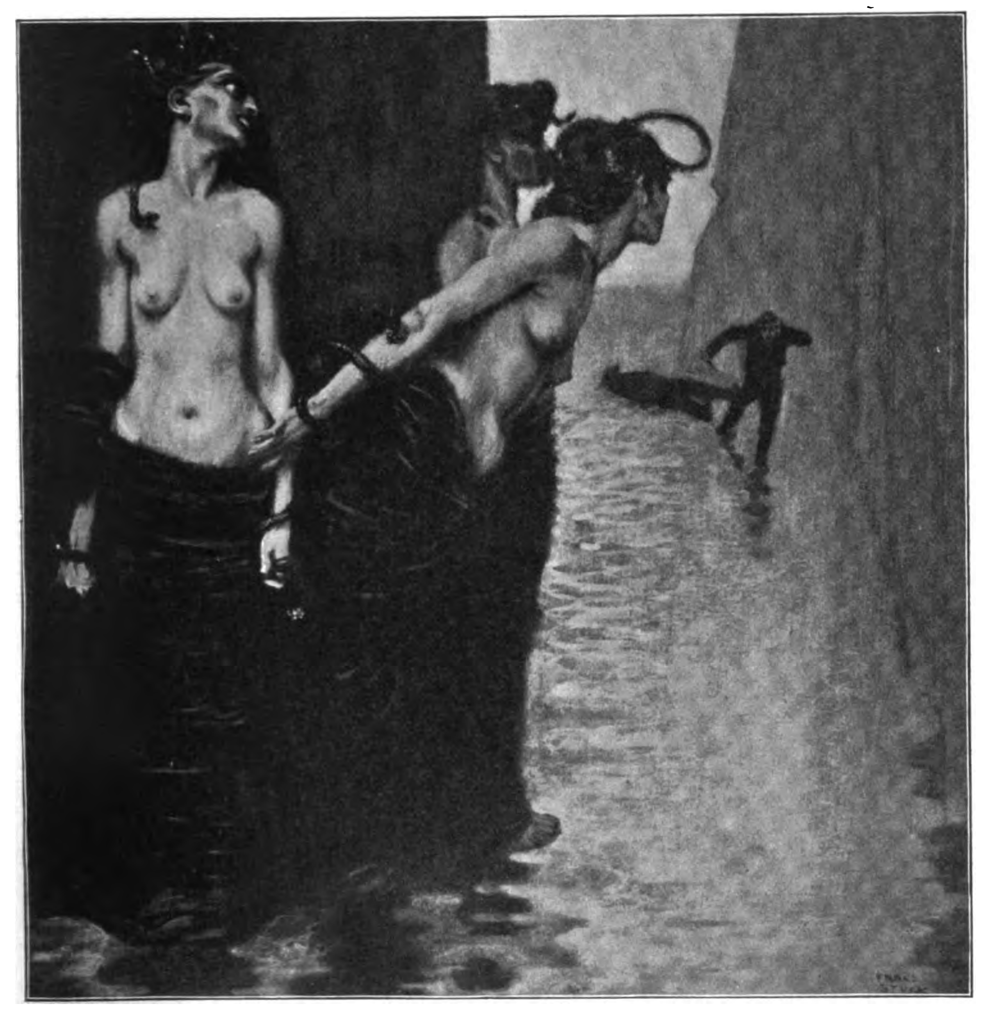


Abb. 463. Franz Stuck: Der Mörder. (Zu Seite 553.)

durch diese verschiedenartigen Einflüsse die Münchner Kunst einen etwas internationalen Charakter bekommen. Im Mittelpunkt der älteren Künstler, der Künstlergenossenschaft, steht immer noch Franz Lenbach. Als Maler von Frauenbildnissen macht ihm Friedrich August Kaulbach den Rang streitig, ein unermüdlicher Verherrlicher weiblicher Anmut und Vornehmheit. An der Akademie wirken vor allen Ludwig Löfftz, der seinen Ruhm durch ein von Quinten Massys beeinflußtes Bild, Geiz und Liebe, und eine an van Dyck erinnernde ergreifende Pietà begründet hat, Wilhelm Diez, dessen durch größte Tonschönheit ausgezeichnete Werke ebenfalls den Einfluß der alten Meister bis zu Watteau zeigen, und Paul Höcker, der holländische Interieurs wie Liebermann gemalt hat, seinen größten Triumph aber mit einer im Walde sitzenden, von Sonnenstrahlen und farbigen Reflexen überrieselten Nonne errang. Von den Genremalern kann sich keiner an Beliebtheit mit

Franz Defregger messen, und mit Recht. Defregger ist ein Bauernsohn wie Millet. Aber während dieser fast nur den schwermütigen Ernst des Landlebens sah, schilderte Defregger mit Vorliebe die Freuden und Lustbarkeiten seiner Oberbayern, ihre gemütvollen Züge und die Urwüchsigkeit ihres Empfindungslebens, meist mit einer Dose gesunden und kräftigen Humors (Abb. 462). Zuweilen begab er sich auch auf das Gebiet der Historie, insbesondere mit seinen Bildern aus dem Leben der Tiroler Volkshelden Andreas Hofer und Speckbacher. Unter seinen Genossen befinden sich Matthias Schmid, der Hamburger Hugo Kauffmann und vor allem der Schlesier Eduard Grützner, der sich



Abb. 464. Graf Leopold von Kalckreuth: Die Fahrt ins Leben. (Zu Seite 556.)

dicke und fidele Mönche, besonders den Bruder Kellermeister als Helden auserkoren hat, noch in rüstiger Thätigkeit, während der ungefähr gleichaltrige Eduard Kurzbauer schon 1879 gestorben ist.

So gesund und erfreulich das Schaffen aller dieser Meister ist, die Münchner Kunst konnte bei ihnen nicht ewig stehen bleiben. Was bei ihnen echtes Gold ist, wurde unter den Händen schablonenmäßiger Nachahmer bald zu Talmi. So war die Gründung der Sezession im Jahre 1893, d. h. der Zusammenschluß der jüngeren und fortgeschritteneren Künstler zu einem eignen Verbande, notwendig und heilsam. Ihre ersten denkwürdigen Ausstellungen brachten eine treffliche Überschau über alle modernen Bestrebungen und wirkten so höchst anregend und befruchtend. Später hat sich in der Sezession zum Teil ein L'Art pour l'Art-Geist herausgebildet, der zum Nachteil der echten Kunst auf bloßes

Virtuosentum und Raffinement den Hauptwert legte. Einer ihrer Begründer und begabtesten Mitglieder war der allzu früh verstorbene Bruno Piglhein, der vom flottesten Pariser Boulevardleben bis zu den ergreifendsten religiösen Szenen, ja bis zu einem großen Kreuzigungspanorama allen Stoffen gerecht wurde und dabei immer neue Probleme der Farbe und des Lichtes löste. Franz Stuck, der jetzt neben Uhde einer der Führer der Sezession ist, hat nicht alle Hoffnungen erfüllt, die man an sein erstes kühnes Auftreten geknüpft hatte. In seinem vielseitigen Lebenswerke — er ist auch ein hochbegabter Plastiker — kreuzten sich die verschiedensten Einflüsse, unter denen der Böcklins der stärkste ist. Neben unheimlich phantastischen Bildern wie „Lucifer“, „Der Mörder“ (Abb. 463),

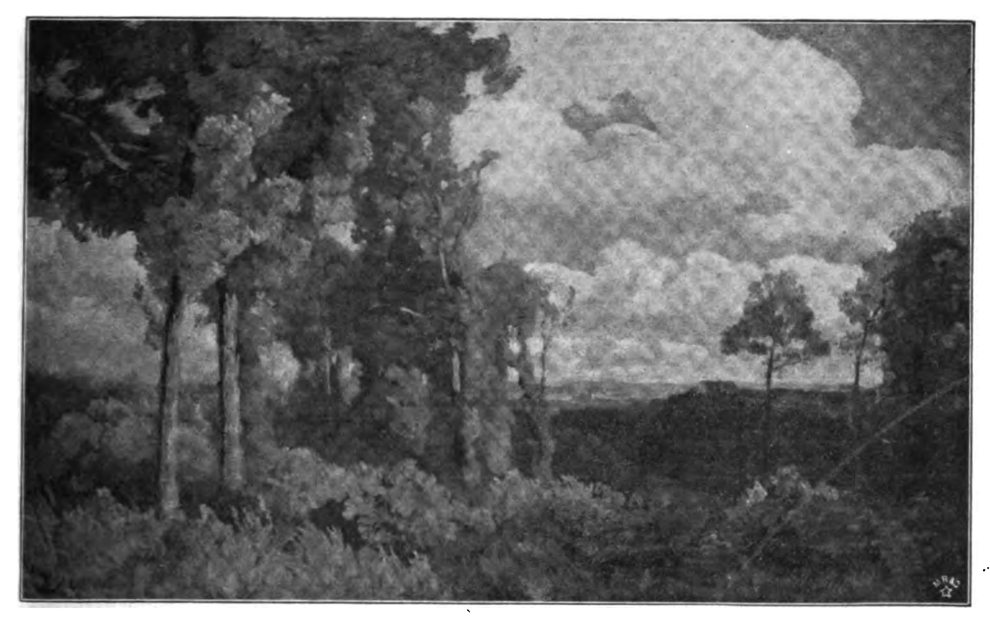


Abb. 465. Otto Reiniger: Landschaft. (Zu Seite 556.)

„Der Krieg“, und schwülsinnlichen Gebilden wie „Die Sünde“, stehen neckische Faunen- und Centaurenbilder; dazwischen schuf er in ganz persönlicher Auffassung eine Kreuzigung. Sie alle sind in sehr intensiven Farben gehalten, neben denen aber die Linie voll zu ihrem Rechte kommt. In komplizierten Farben- und Lichterscheinungen schwelgen vor allem Albert Keller und Julius Exter; jener ist reifer, ausgeglichener, geistreicher, dieser gesünder und derber. Der geistvolle Hugo von Habermann nähert sich mit seinen perversen, schlangenhaften Frauengestalten in neuester Zeit bedenklich dem Manierismus. Unverwüstlich gesund erscheint dagegen das reiche Lebenswerk des genialen Tiermalers Heinrich Zügel, der nicht müde wird, das reizvolle Spiel des von Bäumen gebrochenen Sonnenlichtes auf farbig glänzenden Tierleibern zu studieren. Eine ganze Reihe jüngerer Maler haben sich an ihn angeschlossen.

Dem Bedürfnis nach Vermittelung zwischen dem Neuen und dem Alten verdankt die kräftig aufblühende Luitpold-Gruppe ihre Entstehung. Karl Marr, der Maler zarter Madonnenbilder, Walter Firle, der mit einem tiefempfundenen Triptychon „Vergieb uns unsre Schuld" seinen Ruhm begründete, und die beiden Schuster-Woldan stehen hier im Vordergrunde. Aber auch eine Anzahl der besten jüngeren Landschafter gehören der Luitpold-Gruppe an.

Abseits von dem ganzen Treiben stehen zwei stille Künstler, die immer ruhig und unbeirrt ihren Weg gegangen sind, aber erst jetzt die verdiente Anerkennung finden: Ludwig Sperl, der Freund Leibls, der alte Bauernhäuser, Bauernstuben und Gärten mit großer Tonschönheit und zarter Lichtwirkung malt, und Karl Haider, der sich mit einer an die alten deutschen Meister gemahnenden Liebe in die einzelnen Verästelungen der Bäume vertieft und dabei doch nicht die poetische Gesamtwirkung aus dem Auge verliert.

Nicht minder kräftig als die Malerei blüht in München die Illustration. Ist doch München die Stadt der Fliegenden Blätter und wurden in ihr die Jugend und der Simplizissimus begründet. An der Spitze der älteren Generation der Fliegenden Blätter stehen Wilhelm Busch, der seine volkstümlichsten Werke, Max und Moritz, Der heilige Antonius, Die fromme Helene, schon in den sechziger Jahren geschaffen hat und seit langem zurückgezogen in seinem hannöverschen Geburtsort Wiedensahl lebt, und der besonders durch seine unübertrefflichen Tierkarikaturen berühmte Bayer Adolf Oberländer. Sie beide gehören seit Jahrzehnten zu den erklärten Lieblingen des deutschen Volkes; daß sie aber nicht bloß prächtige Spaßmacher, sondern ernst zu nehmende, ja ganz bedeutende Künstler sind, zu dieser Erkenntnis ist man erst neuerdings gekommen. Edmund Harburger, René Reinicke, Hermann Schlittgen und unzählige andere sind ihnen gefolgt. Ging hier die Entwickelung von der charakteristischen Umrißzeichnung zum impressionistischen Tonschnitt, so geht die junge Generation mehr von der Plakatwirkung aus. Ihre eigentliche Domäne ist die farbige Lithographie. Die Jugend wird jetzt vor allem von der Münchner Künstlervereinigung „Scholle" versorgt, deren Mitglieder übrigens insgesamt auch den Pinsel führen. Beim Simplizissimus steht Thomas Theodor Heine an der Spitze, der in seiner an den Japanern gebildeten Art das Mucker- und Spießbürgertum in unübertrefflicher Weise verhöhnt.

Auch in Wien hat sich die Künstlerschaft in mehrere Lager gespalten. Gustav Klimt, der Führer der Sezession, der mit seinen in der farbigen Stimmung außerordentlich zarten und harmonischen, inhaltlich aber anfechtbaren Deckenmalereien für die Wiener Universität eine etwas sensationelle Berühmtheit erlangt hat, weiß die fascinierende nervöse Schönheit moderner Frauengestalten ebenso wie die feinsten Übergangsstimmungen der Landschaft in einer flüchtigen und geistreichen Technik festzuhalten, die wie Champagnerschaum wirkt. Karl Moll zeigt sich in seinen Interieurs und Landschaften als Luminist ersten Ranges. Im allgemeinen herrscht in der Sezession und zum Teil auch

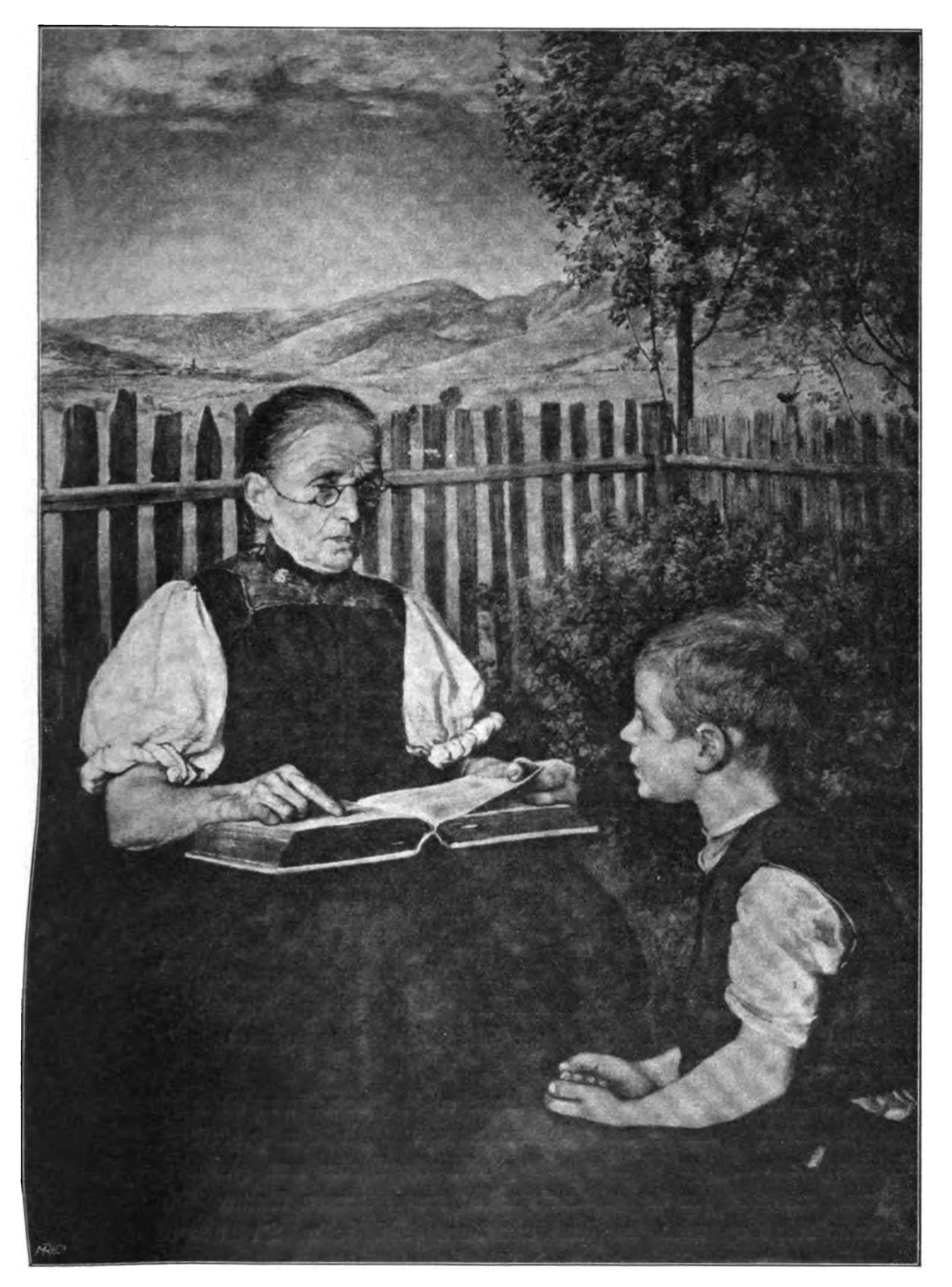


Abb. 466. Hans Thoma: Großmutter und Enkel. Verlag von H. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 556.)

im Hagen-Bund eine etwas krankhafte Überfeinerung, eine Art Nervenkunst. Der frischeste der Wiener Künstler ist Ferdinand Andri mit seinen farbenfröhlichen Schilderungen des Volkslebens.

Kräftiger und gesünder hat sich die Kunst in den kleineren süddeutschen Residenzen entwickelt. In Stuttgart wirkt vor allem Graf Leopold von Kalckreuth, der vom Naturalismus ausgegangen Bauernbilder von großer Schlichtheit und symbolischer Tiefe geschaffen und daneben seine Kinder, sein Heim und sein Gut in prächtigen Bildern geschildert hat (Abb. 464). Robert Haug verleiht seinen Soldatenbildern aus den Befreiungskriegen durch schöne Beleuchtungseffekte einen ganz modernen Reiz. Otto Reinigers Flußlandschaften (Abb. 465) zeichnen sich durch Frische und Kraft bei wahrhaft großer Auffassung aus.

Kalckreuth wurde erst 1899 von Karlsruhe nach Stuttgart berufen. In Karlsruhe nimmt Ferdinand Keller eine der ersten Stellen im öffentlichen Kunstleben ein, ein starkes dekoratives Talent im Sinne des älteren Kolorismus. Viktor Weishaupt ist einer der besten lebenden deutschen Tiermaler. Karlsruhe ist aber vor allem ein Sitz der deutschen Stimmungslandschaft. Gustav Schönleber ist hier vorangegangen, Hans von Volkmann und viele andere sind ihm nachgefolgt. Auch Ludwig Dill, der die Dachauer Landschaft bei München in äußerst zarten, meist auf Olivgrün oder ein gelbliches Grau gestimmten Bildern gemalt hat, ist neuerdings nach Karlsruhe gekommen. Und hier lebt jetzt auch der deutscheste der deutschen Meister, Hans Thoma. In ihm scheinen alle die Lieblinge des deutschen Volkes wieder auferstanden zu sein, Steinle und Schwind und Richter. Auch an viele seiner Werke darf man nicht zu kritisch herangehen, sonst bemerkt man zu bald die zeichnerischen und malerischen Schwächen. Man muß sich ihnen hingeben wie den Klängen eines Liedes oder dem Rauschen des Tannenwaldes, aber dann wird man auch einen unerschöpflichen Genuß aus ihnen ziehen. Sein Lebenswerk ist außerordentlich reich: Märchen und eigene Phantasiegebilde, religiöse Bilder, Landschaften, Porträts wechseln in ihm ab. Das Schönste sind aber doch wohl seine schlichten Bilder aus dem Volksleben, aus ihnen leuchtet das herrliche Gemüt des Meisters am wärmsten hervor (Abb. 466). Es ist um so wunderbarer, daß diese Werke so lange verkannt worden sind, als Thoma sich von jeder aufdringlichen Modernität völlig ferngehalten hat. Er hat auch eine große Zahl prächtiger Lithographien geschaffen und ist durch sie ein rechter Hauskünstler geworden.

Bevor er nach Karlsruhe ging, hatte er in Frankfurt einen stillen Kreis gleichstrebender Freunde um sich versammelt. Zu ihm gehörte Wilhelm Steinhausen, der schlichte und gemütvolle Maler und Zeichner biblischer Szenen, den man den letzten deutschen Nazarener nennen könnte. Die eigentlich moderne Richtung wird in Frankfurt durch Wilhelm Trübner, den begabtesten unter den Freunden und Nachfolgern Leibls, vertreten. Auch seine Porträts, Interieurs und Landschaften sind durch schlichte, sachliche Auffassung und feinstes Gefühl für Tonwerte ausgezeichnet. In seinen neuesten Werken verblüfft er durch eine außerordentlich breite und sichere Pinselführung. Es ist sicher kein Zufall, daß man alle diese Namen in den vor einem Jahrzehnt geschriebenen Kunstgeschichten noch vergeblich sucht. Wer seinen

eigenen Weg geht, muß sterben oder sehr alt werden, ehe er nach Verdienst gewürdigt wird.

Frankfurt wird in der Geschichte der deutschen Kunst von 1850—1900 vielleicht einen wichtigeren Platz einnehmen als Düsseldorf, wo man sich mit wenigen Ausnahmen damit begnügt hat, das Erbe der Väter zu pflegen. Von den älteren Künstlern ist der schon genannte Eduard von Gebhardt weitaus die markanteste Persönlichkeit. An technischem Können fehlt es keineswegs. Peter Janssen ist ein außerordentlich fruchtbarer und geschickter Geschichtsmaler, Klaus Meyer ein Genremaler, dessen beste Bilder man neben die alten Holländer stellen kann, und außerordentlich groß ist in Düsseldorf die Zahl der vorzüglichen Landschafter.

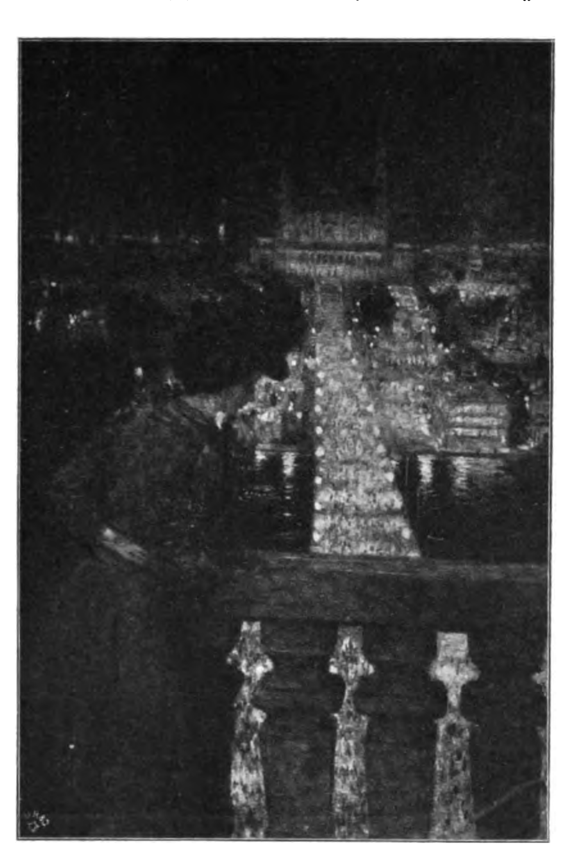


Abb. 467. Franz Skarbina: Blick vom Eiffelturm. (Zu Seite 558.)

Von den mitteldeutschen Städten herrscht besonders in Dresden ein reges Kunstleben. Unter den Freilichtmalern stehen Gotthard Kühl, der seine Motive mit Vorliebe in den Altmännerhäusern und Waisenhäusern seiner lübischen Heimat mit ihren kräftigen blauen und gelben Lokalfarben sucht, und Karl Bantzer obenan, der das oberhessische Bauernleben in ernsten oder fröhlichen Bildern schildert. Die impressionistische Landschaftsmalerei in der Art Monets wird von Paul Baum vertreten. Hermann Prell hat die Freskomalerei mit den Errungenschaften der modernen Kunst neu zu beleben versucht, aber in seinen durch großes Wollen und starkes Können ausgezeichneten Werken doch nur selten eine wahrhaft monumentale Wirkung erzielt. In der neuesten Zeit tritt unter den jüngeren Künstlern eine Richtung hervor, die ähnlich den englischen Präraphaeliten in ihren symbolischen Bildern sich die peinlichste Ausführung aller Details angelegen sein läßt.

Die Signatur der älteren Berliner Schule ist ehrliche, zuweilen etwas nüchterne Tüchtigkeit. Menzel ist ihr gefeiertes Vorbild. Neben ihm sind Knaus und der humorvolle Tiermaler Paul Meyerheim die erklärten Lieblinge

des Publikums. Hugo Vogel und Arthur Kampf übertragen mit Glück einen kräftigen, wenn auch gemäßigten Naturalismus auf ihre großen dekorativen Vorwürfe. Ähnliche Ziele verfolgte der kürzlich nach Königsberg berufene Ludwig Dettmann in seinen Altonaer Wandmalereien. Als Meister der Lichtmalerei ragt Franz Skarbina hervor, der in der Bewältigung der schwierigsten Beleuchtungseffekte mit dem Franzosen Besnard wetteifert (Abb. 467). Max Liebermann hat eine zahlreiche Schar von Jüngern um sich gesammelt, unter denen Max Slevogt und Louis Corinth die bedeutendsten sind. Im Gegensatz zu der nervösen Unruhe des jüngeren Impressionismus macht

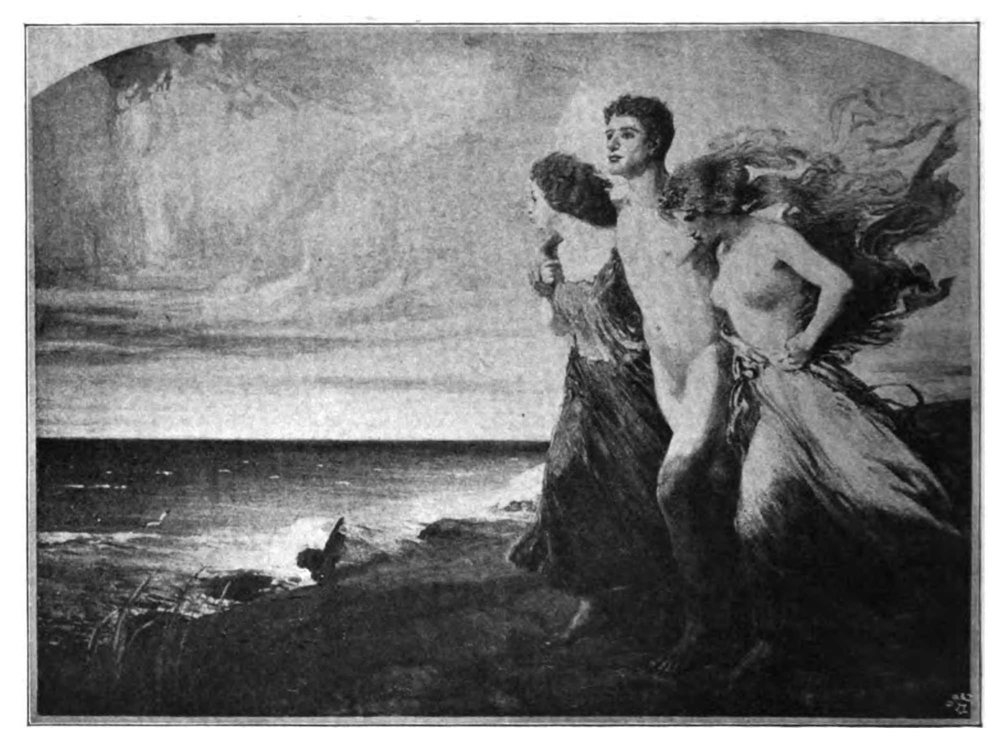


Abb. 468. Ludwig von Hofmann: Frühlingssturm. (Zu dieser Seite.)

sich hier ein Bedürfnis nach ruhigerer, kräftigerer Flächenwirkung im Anschluß an Velazquez und die älteren Bilder Manets geltend. Allen diesen Künstlern ist ein starker Wirklichkeitssinn eigen, sie malen streng sachlich und direkt vor der Natur ihre Bilder. Die Sehnsucht nach einer Welt voll traumhafter Schönheiten und seliger Gestalten ist eigentlich nur Ludwig von Hofmann eigen, der Maréessche Ideale mit glühenderen Farben und größerer Weichheit der Zeichnung zu verwirklichen strebt (Abb. 468). Eine verwandte Richtung in der Landschaftsmalerei hat der jetzt nach Dresden berufene Eugen Bracht begründet. Überhaupt macht sich in der Landschaft jetzt ein strengeres Stilgefühl bemerkbar. Walter Leistikow mit seinen groß geschaffenen Grunewald-Landschaften (Abb. 469) ist hier der führende Künstler.

Seit einigen Jahren ist das Wort Heimatskunst in aller Munde. Während früher die Landschafter weite Reisen machten, um Motive zu finden, suchen jetzt viele dem Allernächstliegenden malerische Reize abzugewinnen und es zu verklären. Eine ganze Reihe der schon genannten Künstler, Thoma, Kalckreuth, Leistikow, Volkmann gehören hierher. Zumal in Norddeutschland, das ja auch die echtesten Heimatsdichter, Reuter, Klaus Groth, Storm, Allmers hervorgebracht hat, findet man dieses zähe Haften an der Scholle. Vor allem denkt man an das Wort Heimatskunst bei der Malerkolonie, die sich in dem unscheinbaren Dörfchen Worpswede bei Bremen eingenistet hat. Mackensens, Vinnens, Modersohns und ihrer Freunde braune Moorlandschaften mit den kleinen Kanälen, den einsamen moosbewachsenen Bäumen, den niederen Hütten, deren vollen Farben die feuchte Moorluft einen tiefen Glanz verleiht, besitzen im höchsten Maße das, was man Erdgeruch nennt.

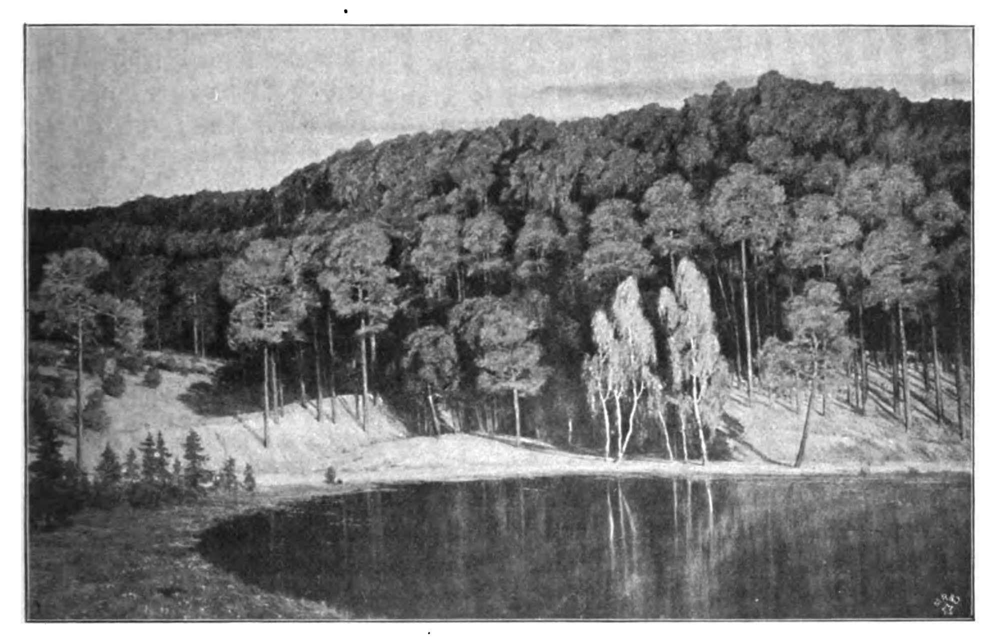


Abb. 469. Walter Leistikow: Grunewaldsee. (Zu Seite 558.)

So herrscht überall in Deutschland ein reiches Leben. Und gerade diese Dezentralisation, die die deutsche Kunst so stark von der französischen unterscheidet, bürgt uns dafür, daß sie nicht so leicht in Schablone verfallen, sondern immer wieder eigenartige Talente hervorbringen wird.

Von den graphischen Künsten ist, soweit es sich um selbständige Leistungen handelt, im Verlauf unserer Darstellung der Malerei wiederholt die Rede gewesen. Es hat wenige bedeutende deutsche Maler gegeben, die nicht für den Holzschnitt, Kupferstich oder die Lithographie gearbeitet hätten, wenn sie auch nicht alle das Messer oder die Nadel selbst in die Hand genommen haben. Das Interesse für die rein reproduzierende Graphik hat deshalb auch in Deutschland etwas abgenommen. Als die eigentlichen Erneuerer des Kupferstiches haben Joseph Keller (1811—1873) und Eduard Mandel (1810—1882) zu gelten. Verfiel

der erstere zuweilen in eine zu große Weichheit, so steht der letztere gerade in Bezug auf plastische Kraft und Stilechtheit in Deutschland unerreicht da. Sein Hauptwerk ist die Sixtinische Madonna. Unter seinen Schülern ist Louis Jakoby (geb. 1828) der bedeutendste, der zuerst durch seine Stiche nach Kaulbach bekannt wurde und dann in der Schule von Athen und Sodamas Hochzeit Alexanders mit Roxane sein Höchstes gegeben hat. Unter den Radierern nimmt der Wiener Professor William Unger (geb. 1837) unbestritten den ersten Rang ein. Rembrandt, Rubens und Frans Hals, Tizian und Velazquez sind von ihm mit derselben Meisterschaft und unbedingten Treue wiedergegeben worden. Neben ihm steht der Berliner Professor Karl Köpping (geb. 1848). Als Radierer von Städtebildern und Bauwerken hat Bernhard Mannfeld (geb. 1848) sich einen ausgezeichneten Namen gemacht.

Plastik. Hat sich die moderne deutsche Plastik auch im allgemeinen der Malerei parallel entwickelt, so machen sich doch auch mancherlei Verschiedenheiten bemerkbar. Wie in Frankreich ist sie von der romantischen Strömung nur wenig berührt worden und hat sie sich auch dem Klassizismus nicht sogleich blindlings unterworfen. Auch an ihrem Eingang steht ein Künstler, der sich nicht weitfliegenden Träumen über die Zwecke seiner Kunst hingab, sondern mit dem allerstärksten handwerklichen Können ausgerüstet sich über ihre Mittel völlig klar war und so die an ihn herantretenden Aufgaben ruhig ins Auge fassen konnte. Lange Zeit ist der Ruhm dieses herrlichen, echt deutschen Mannes, Johann Gottfried Schadow (1764—1850), von dem seiner Nachfolger unverdientermaßen in den Schatten gestellt worden, und noch heute fehlt es an einer erschöpfenden Würdigung seines Schaffens, wie sie viel geringeren Künstlern zu teil geworden ist. Vielerlei Einflüssen zugänglich und darunter manchen, die seiner Begabung stark widersprachen, hat er als verständiger Berliner doch nie das Eine aus dem Auge verloren, daß „das sinnliche Erfassen und werkliche Wiedergeben“ des Lebens den Eckpunkt aller Kunst bedeutet. Gleich in seinem ersten bedeutenden Werke, dem Denkmal des jungen Grafen von der Mark, das er nach einem längeren römischen Aufenthalte als junger Hofbildhauer übernahm, mußte er in der Gewandung, der Darstellung der Parzen und dem allegorischen Relief der herrschenden Strömung seinen Tribut zahlen, goß aber über das Ganze einen solchen Schimmer von Poesie, wie ihn weder die gespreizte Zopfkunst noch der eigentliche Klassizismus kannte. In den lebensvollen und mit Recht ungemein volkstümlichen Standbildern Zietens und des alten Dessauers dagegen (in Marmor in Großlichterfelde, Bronzen danach auf dem Wilhelmsplatz), für die er, nach dem Vorgang seines Lehrers Tassaert, das Zeitkostüm verwenden durfte, brauchte er seinem realistischen Sinn keinen Zwang anzuthun, und in der wundervollen Gruppe der preußischen Prinzessinnen, die in schwesterlicher Umarmung in halb antikem, halb modernem Gewand dargestellt sind, hat er einen Reiz der Linienführung und eine Anmut der Bewegung entfaltet, wie wir sie nur in den besten Werken des französischen Rokoko finden (Abb. 470). Im höchsten Maße bewundernswert, in der Charakteristik wie in der Lebenstreue, sind auch Schadows Büsten. Am fremdesten mutet uns sein Blücherdenkmal in Rostock an. Aber gerade hier war er unfrei, mußte er sich den Kunstanschauungen Goethes fügen, dessen Propyläenaufsatz über die „Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung der Berliner Kunst“ er vordem so schneidig bekämpft hatte. Später rechtfertigte er freilich selbst die antike Tracht als not-

wendig, „um ein Kunstwerk (ein eigentliches) hervorzubringen". Von seinen übrigen größeren Werken seien noch die Quadriga des Brandenburger Thores, das Lutherdenkmal in Wittenberg und das Tauenzienbenkmal in Breslau genannt. Allen merkt man das echt plastische Gefühl an, den Bildhauer, der nicht nur auf schöne Umrisse ausgeht, sondern mit dem Tastsinn (der auch im Auge liegen kann) durchbildet und so den Eindruck der Lebenswärme erzeugt. Einen unerschöpflichen Genuß bieten endlich seine geradezu altmeisterlich wirkenden Handzeichnungen und seine Radierungen und Lithographien. Nachdem er sich ziemlich früh von der praktischen Thätigkeit zurückgezogen hatte, hat er als Direktor der Berliner Akademie durch seine unnachsichtliche, aber mit Wohlwollen gepaarte und mit einem trockenen Humor gewürzte Strenge noch lange einen heilsamen Einfluß ausgeübt. Auch als Theoretiker ist er mehrfach hervorgetreten.



Abb. 470. Gottfried Schadow: Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike von Preußen. Berlin, Kgl. Schloß. (Zu Seite 560.)

Schon vor Schadow hatte die strengklassische Richtung in dem Schweizer Alexander Trippel (1744—1793) einen Vertreter gefunden, der frei von der gezierten Anmut Canovas nach Schlichtheit und Größe strebte und dabei die Natur nie vernachlässigte. Seine berühmte Goethebüste verdient in einer Zeit wieder gewürdigt zu werden, die die großzügige Hervorhebung des Charakters über die noch so sprechende Porträtähnlichkeit stellt. Unter seinen

Nachfolgern ist der Württemberger Johann Heinrich Dannecker (1758 bis 1841) hervorzuheben, der, zuerst in Stuttgart, dann in Paris unter Pajou ausgebildet, in Rom bei Trippel und Canova die endgültigen Anregungen empfing. An zwei Werke denken wir bei seinem Namen: an die Büste Schillers, der Goethe eine „staunenswerte Wahrheit und Ausführlichkeit“ nachrühmte und die der Dargestellte selbst so vollendet fand, daß er die Abgüsse von Antiken in seinem Zimmer nicht mehr ansehen mochte, und an die in ihrer weichen Sinnlichkeit freilich mehr an Canova als an die Antike erinnernde, in ihrer Art aber bewunderungswürdige Ariadne auf dem Panther (Abb. 471). In Wien ist ihnen Franz Zauner (1746 bis 1822), der Schöpfer des Reiterstandbildes Josephs II. in antiker Tracht, anzureihen. Von den Bildhauern, die neben Schadow in Berlin wirkten, hat sich eigentlich nur Friedrich Tieck (1776 bis 1851), hauptsächlich durch seine Porträtbüsten und seine Arbeiten für das Schauspielhaus, einen bleibenden Namen erworben.

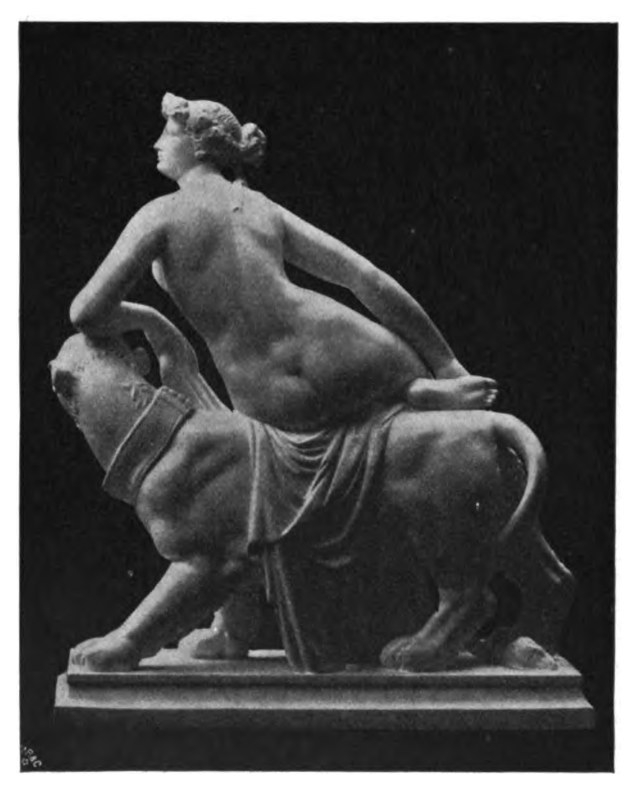


Abb. 471. J. H. Dannecker: Ariadne. Frankfurt. (Zu dieser Seite.)

Als der Vollender und klassische Vertreter der hellenistischen Bildhauerkunst in Deutschland gilt Schadows um dreizehn Jahre jüngerer Schüler Daniel Christian Rauch (1777—1857). In Arolsen als Sohn eines Kammerdieners geboren, mußte er selbst lange Zeit in dieser niedrigen Stellung am preußischen Hofe sein Brot verdienen; bis er 1804 die Erlaubnis zu einem sechsjährigen Aufenthalte in Rom mit Pension erhielt, wo ihm bald Canova und Thorwaldsen ihre Gunst zuwandten. Seinen Ruhm begründete er durch die liegende Statue der Königin Luise, in der sich zarte Anmut und edle Hoheit in glücklichster Weise vereinen. In den Statuen der Generäle aus den Befreiungskriegen, die ihm seit 1815 von Friedrich Wilhelm III. aufgetragen wurden, wußte er idealen Schwung mit scharfer Charakteristik zu verbinden, in der togaartigen Auffassung des Mantels und der Weglassung der Kopfbedeckung aber nur einen Kompromiß und keineswegs eine Lösung der Frage



Abb. 472. D. Chr. Rauch: Denkmal Friedrichs des Großen zu Berlin. (Zu Seite 564.)

des modernen Kostüms zu finden. Ganz realistisch ist sein Hauptwerk, das Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin (Abb. 472). Diese prächtige Gestalt zu Pferde mit dem Dreimaster auf dem Kopf und dem Krückstock in der Hand ist durchaus dazu angethan das Andenken des „alten Fritzen“ im Volke lebendig zu erhalten. Der architektonische Aufbau mit den zahlreichen Figuren und Reliefs hat zahlreiche Einwände erfahren, ist darum aber doch klassisch geworden. Auch bei den Männern des Geistes hat Rauch das Zeitkostüm zum Teil mit Glück verwandt — so vor allem bei dem schönen Dürer in Nürnberg —, später aber war er durchaus davon überzeugt, daß nur die ideale, d. h. antike Tracht der Bedeutung solcher Männer gerecht werden könnte. Sein Entwurf für das Goethe- und Schillerdenkmal und die sitzende Goethestatue legen davon Zeugnis ab. Ganz seinen idealistischen Neigungen durfte er sich in den Viktorien für die Regensburger Walhalla hingeben, deren göttlich erhabene und doch liebreizende Gestalten jubelnden Beifall fanden und vorbildlich geworden sind. Von seinen Anhängern, zu denen eine Zeit lang fast das ganze gebildete Deutschland gehörte, in den Himmel gehoben, hat Rauch später scharfe Kritiken erleben müssen. Wir erkennen jetzt die Grenzen seines Genies, wir wissen, daß er nicht nur hinter seinen Idealen, sondern auch hinter seinem Lehrer Schadow zurücksteht, neigen uns aber in Bewunderung vor dem hohen Streben, der reichen Gestaltungskraft und dem feinen Formgefühl dieses fruchtbaren Künstlers.

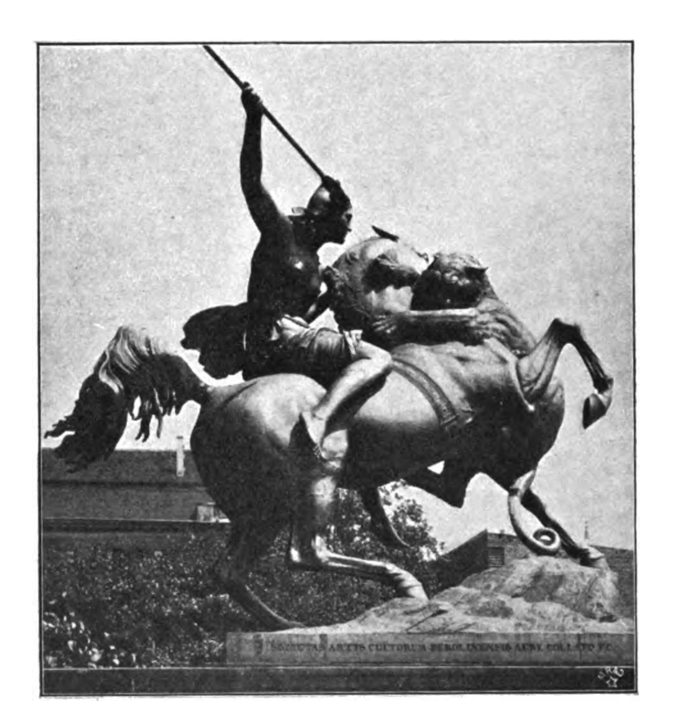


Abb. 473. August Kiß: Mit einem Panther kämpfende Amazone. Vor dem Alten Museum zu Berlin. (Zu Seite 565.)

Rauchs Kunst hat jahrzehntelang die Berliner Plastik fast unumschränkt beherrscht. Unter seinen unmittelbaren Berliner Schülern sind die bedeutendsten Friedrich Drake (1805—1882), der Schöpfer der Statue Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten, mit dem reizenden Hochrelieffries am Sockel, und des kolossalen Reiterbildes Wilhelms I. für die Kölner Rheinbrücke, ferner August Kiß (1802—1865) und Albert Wolff (1814—1892), deren Ruhm sich insbesondere auf die beiden Monumentalgruppen vor dem Alten Museum zu

Berlin, die ungestüme, von zuckendem Leben erfüllte Amazone (Abb. 473) und den Löwenjäger gründet, und Gustav Bläser (1813—1874), dessen lebensvolle Statuetten uns heute mehr gelten als seine Reiterstatuen und Idealfiguren. Am meisten haben sich seinem Einflusse der Tierbildner Wilhelm Wolff (1816—1887) und vor allem Theodor Kalide (1801—1863) entzogen, dessen höchst naturalistische, durch vollendete Behandlung des Fleisches ausgezeichnete Bacchantin auf dem Panther in dieser Zeit fast einzig dasteht. Beide Künstler waren ursprünglich Eisengießer. Ganz der religiösen Plastik wandte sich Wilhelm Achtermann (1799—1884) zu. Von den mittelbaren Rauch-Schülern, in denen die Tradition, wenn auch mit gewissen Modifikationen und Erweiterungen, bis in die Gegenwart fortlebt, mögen Rudolf Siemering (geb. 1835), der in den Figuren Bismarcks und Moltkes am Sockel seines sonst nicht ganz einwandsfreien Leipziger Siegesdenkmals mit die trefflichsten zeitgenössischen Reiterbildnisse geschaffen hat, und Fritz Schaper (geb. 1841), der Schöpfer des schönsten Goethedenkmals, genannt sein.

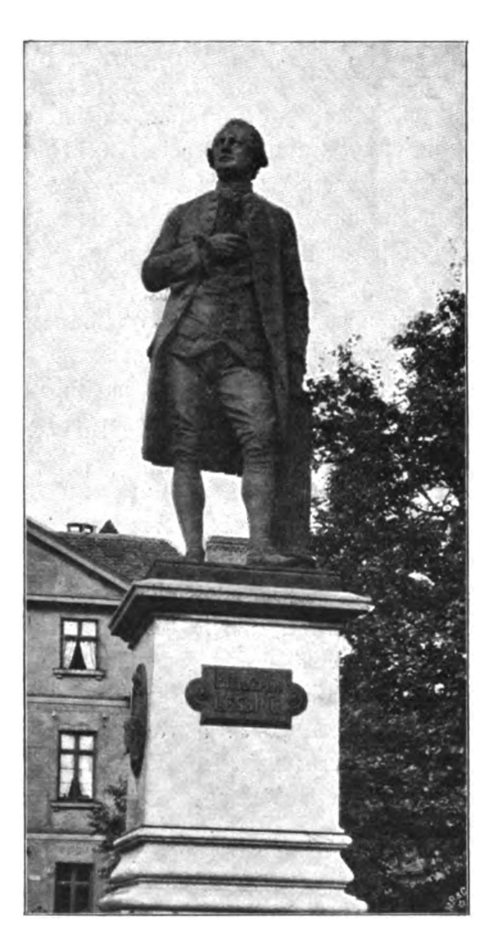


Abb. 474. Ernst Rietschel: Lessing-Denkmal. Braunschweig. (Zu Seite 566.)

Bedeutender als alle diese in Berlin wirkenden Bildhauer ist der Sachse Ernst Rietschel (1804 bis 1861). Er ist der echte Zeitgenosse Ludwig Richters, neben dem er in Dresden wirkte. Aus den kümmerlichsten Verhältnissen heraus hat er sich wie dieser unter Entbehrungen aller Art mit rührendem Heroismus emporgearbeitet, ein kindlich frommes, bescheidenes und treues, dabei für alles Edle begeistertes Gemüt. Selbst in ihrem hageren, schulmeisterlichen Äußeren gleichen sich die beiden Männer. Was er einst an Rauch über dessen Werke schrieb, daß sie nicht nur das Kennerauge ergötzen, sondern „vom Volk begriffen werden, es erheben, erfreuen, versittlichen, begeistern“, gilt in vielleicht noch stärkerem Grade von den seinigen. Lange hat er an einer gewissen Befangenheit gelitten, an einer Düsseldorfer Schwärmerei, die ihm den „heidnischen“ Frohmut des verehrten Lehrers etwas fremd erscheinen ließ. Erst die in den vierziger Jahren ausgeführten Arbeiten

für die Dresdner und Berliner Opern und die Standbilder Thaers für Leipzig und Lessings für Braunschweig, denen später dasjenige Webers und mehrere andere folgten, zeigen ihn auf der Höhe. Insbesondere sein Lessing (Abb. 474) gehört zu den formvollendetsten und durchgeistigtsten Denkmalsfiguren des 19. Jahrhunderts. Das Weimaraner Denkmal unserer Dichterheroen wurde ihm zu teil, weil Rauch sich der Forderung der realistischen Kleidung nicht fügen wollte. Wie wenig aber auch sein Realismus den historischen Verhältnissen entspricht, hat Hermann Grimm in seinem „Goethe" dargethan. Wahrhaft großartig ist ihm der Gegensatz der olympischen Ruhe und Reife und der himmelstürmenden Sehnsucht gelungen, und auch die rhythmische Schönheit sämtlicher Ansichten verdient bei der ungemeinen Schwierigkeit der Aufgabe vollste Bewunderung. Endlich hat Rietschel in seinem letzten großen Werke, das er nicht selbst vollenden konnte, dem Wormser Lutherdenkmal, in dem großen Gottesstreiter eine Gestalt geschaffen, die sich unauslöschlich ins Herz des deutschen Volkes gegraben hat. Von seinen übrigen Arbeiten verdient die tiefempfundene Pietà in der Friedenskirche zu Potsdam hervorgehoben zu werden.

Von seinen Schülern trat der 1835 zu Weimar geborene, später als Direktor der Akademie zu Stuttgart wirkende Adolf Donndorf, der sich besonders durch seine kraftvollen Bismarckbüsten und sein Schumanndenkmal in Bonn einen trefflichen Namen gemacht hat, das realistische Erbe des Meisters an, während es der Sachse Johannes Schilling (geb. 1828) auf dem mehr lyrischen Gebiete, insbesondere durch seine Tageszeiten auf der Brühlschen Terrasse und seine, vom rein monumentalen Standpunkt aus freilich nicht befriedigende Germania auf dem Niederwald, zu außerordentlicher Volkstümlichkeit brachte. Neben Rietschel wirkte in Dresden Ernst Hähnel (1811—1891), ein aus dem Vollen schaffender, antike Heiterkeit ausstrahlender Künstler, der, antike Einflüsse mit solchen der Renaissancemeister verschmelzend, den verschiedensten Aufgaben gerecht wurde, schließlich aber doch im Formalismus erstarrte. Am unmittelbarsten kommt seine Art vielleicht in dem nur noch in Abgüssen vorhandenen Bacchuszug vom abgebrannten Dresdner Opernhause zum Ausdruck.

Finden sich in Norddeutschland neben der klassischen Richtung nur ganz vereinzelt romantische Regungen, so wandte man sich in München unter König Ludwig vorzugsweise den romantischen Stoffen zu. An der Spitze steht hier Ludwig Schwanthaler (1802—1848). „Grobe Roheit ohne alle Tiefe" hat man seiner Kunst vorgeworfen, „klobige Bierbrauerplastik" sie genannt. Das sind harte Worte für diesen flotten Improvisator, der Giebelfelder, Reliefffriese, Statuen und Büsten in unabsehbarer Fülle seinem hohen Auftraggeber zu Danke schuf. Allerdings fehlte ihm der echte künstlerische Ernst, gab er sich nicht die Mühe, in das seelische Leben seiner Gestalten einzudringen. Vielleicht wird aber sein dekoratives Talent einmal wieder zur Anerkennung gelangen, wie ja noch so viele scheinbar endgültige Urteile über neuere Künstler der Revision bedürfen. Sein größtes und berühmtestes Werk, die Münchner Bavaria, wird an monumentaler Wirkung durch das Hermannsdenkmal seines Zeitgenossen Ernst



Abb. 475. Reinhold Begas: Schloßbrunnen in Berlin, Mittelgruppe. (Zu Seite 568.)

von Bandel (1800—1876) übertroffen, dessen kolossale Silhouette als Symbol der Einigung der deutschen Brüderstämme vom Teutoburger Walde herab grüßt.

Wir hatten gesehen, daß in Berlin Theod. Erdmann Kalide und Martin Wolff das Kommen einer neuen Auffassung ankündigten. Den eigentlichen Umschwung aber brachte das Auftreten von Reinhold Begas (geb. 1831) mit sich. Es wird uns heute nicht ganz leicht, gerade ihn uns als Revolutionär vorzustellen,

aber er war einer und wurde als solcher zur Genüge verlästert und verketzert. Und wahrhaftig, es gehörte kein geringer Mut dazu, in einer Zeit, wo die Antike als alleinseligmachend angesehen wurde und der Barock als die schlimmste Verfallskunst verschrieen war, diesen letzteren Stil wieder auf den Schild zu erheben. Das Ende aller Kunst sei gekommen, der Zopf drohe wieder, rief man voll Entsetzen in den Akademien. Begas hatte sich in Rom, wo er mit Feuerbach, Böcklin und Lenbach freundschaftlich verkehrte, an Michel Angelo und Bernini gebildet, zu derselben Zeit, in der der Franzose Carpeaux seine denselben Einwänden begegnenden Erstlingswerke schuf. In Berlin stellte er sich bei der Bekrönung der Börse mit der kolossalen Gruppe „Borussia, Handel, Ackerbau und Industrie beschützend" ganz auf den Boden der Barockkunst. Ihr folgte 1863—1871 das naturalistische Schillerdenkmal. Das Höchste hat Begas in dieser Zeit in seinen Frauengestalten erreicht. Wie wahr und doch anmutsvoll sind die Formen, wie natürlich die Bewegungen seiner „Badenden" und seiner „Susanne", mit welch sinnlicher Freude ist die kräftige Fülle des Fleisches wiedergegeben! Nicht ganz so rein ist der Genuß, den „Merkur und Psyche", „Der Raub der Sabinerin", „Der elektrische Funke" und ähnliche Gruppen hervorrufen. Den allgemeinsten Beifall aber fanden auch damals schon seine sprechend ähnlichen und meisterhaft charakterisierten Porträtbüsten. Dagegen versagte seine Kunst den ganz großen monumentalen Aufgaben gegenüber. Entbehrt schon der Neptunsbrunnen (Abb. 475) und das an wundervollen Einzelheiten überreiche Kaiser Wilhelm-Denkmal der wahrhaften Größe und Geschlossenheit, so vermögen wir im Bismarckdenkmal nur ein schwaches Alterswerk zu sehen.



Abb. 476. Viktor Tilgner: Relief vom Mozartdenkmal. Wien. (Zu Seite 669.)

Begas hat bestimmend auf die Berliner Plastik eingewirkt, eine wirkliche Blüte aber hat er nicht heraufzuführen vermocht. Zu den tüchtigsten seiner Schüler und Mitstrebenden gehört Adolf Brütt (geb. 1855), der außer einer lebensvollen Gruppe „Gerettet" und wundervollen weiblichen Figuren



Abb. 477. Erich Hösel: Hunne. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 571.)

(Schwerttänzerin, Eva) mehrere Denkmäler geschaffen hat, darunter die beiden besten Standbilder der Berliner Siegesallee, dieses umfangreichsten Werkes der Berliner Plastik, das in der Anlage wie in der Einzelausführung harte, aber zum großen Teil berechtigte Kritiken erfahren hat. Die Berliner Bildhauer haben fast ganz Deutschland mit Denkmälern versorgt. Ihr Kennzeichen ist wie in der Malerei hochachtbare Tüchtigkeit, von der aber bis zum eigentlichen Genie meist noch ein ziemlich weiter Weg ist.

In Wien hielt die realistische Richtung mit Viktor Tilgner (1844 bis 1896) ihren Einzug. Tilgner ist liebenswürdiger, gemütlicher als Begas. Er hielt sich weniger an Bernini und Gianbologna als an das wienerische Barock und verschmähte auch Rokokoformen nicht. Wenn der Ruhm mancher seiner Denkmäler, von denen dasjenige Mozarts wohl das reizvollste ist (Abb. 476), mit der Zeit auch ein wenig verblassen wird, seine Porträtbüsten werden immer bewundert werden. Er verliebte sich fömlich in seine Modelle, in alle Zufälligkeiten des Haares und der Haut. Dabei gelangen ihm männliche Charakterköpfe ebenso gut wie schöne Frauen, die er gleich Carpeaux am liebsten in Balltoilette mit Blumen im Haar und Schmuck um den Hals darstellte. Entzückend sind auch die Putten („Kindle“) seiner Brunnen und Denkmäler. Unter den

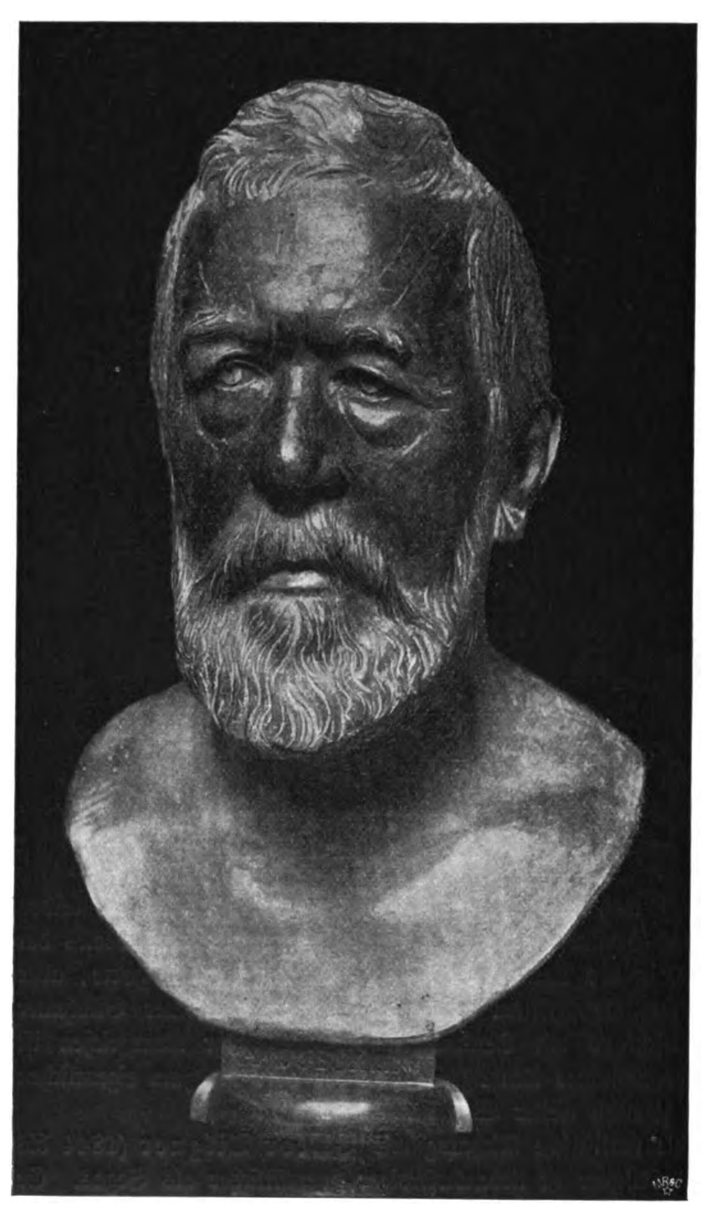


Abb. 478. Adolf Hildebrand: Arnold Böcklin. Bronze. Berlin, Nationalgalerie.
(Zu Seite 572.)

Wiener Denkmals-Bildhauern neben ihm treten **Kaspar Zumbusch** (geb. 1830 in Westfalen), der in München schon zahlreiche Denkmäler geschaffen hatte, ehe er nach Wien berufen wurde, und **Edmund Hellmer** (geb. 1850) am meisten hervor. Von ersterem rühren die Denkmäler Beethovens, der Maria Theresia und des Feldmarschalls Radetzky, von letzterem der Goethe her. Als phantasiereiches dekoratives Talent hat sich **Rudolf Weyr** (geb. 1847) in seinen Reliefs, Friesen und Brunnen bewährt.

Für die Münchener Kunst hob die Verjüngung mit **Konrad Knolls** (geb. 1829) in den Formen gotischem, in den Figuren aber ganz vom Geiste der deutschen Renaissance erfülltem Fischbrunnen auf dem Marienplatze an. Einen gesunden und gemäßigten Naturalismus begründete **Michael Wagmüller** (1829 bis 1881), aus dessen Atelier der bedeutendste lebende Denkmalsplastiker Münchens, **Wilhelm Ruemann** (geb. 1850), hervorgegangen ist. Ruemann vereint in seinen großen Werken, wie dem Prinzregentendenkmal, realistische Durchbildung mit

monumentaler Auffassung und weiß seinen nackten Figuren ein höchst individuelles Leben einzuhauchen.

In Dresden endlich brach der Schillingschüler Robert Diez (geb. 1844) mit seiner prächtigen Genrefigur „Der Gänsedieb“, die 1879 in München die große Medaille erhielt, dem Realismus Bahn. In jüngster Zeit hat hier Erich Hösel (geb. 1869) mit seinem lebensprühenden Hunnen (Abb. 477) die allergrößten Hoffnungen erweckt. In Leipzig hat Karl Ludwig Seffner (geb. 1861) eine große Reihe charaktervoller Büsten geschaffen.

So hatte die realistische Richtung nach und nach überall festen Fuß gefaßt. Auf Alleingültigkeit aber kann keine Richtung Anspruch erheben. Auch hier gibt es seit langem eine Unterströmung, die jetzt immer stärker anschwillt und vielleicht bald zur herrschenden werden wird. Von Rom ist sie ausgegangen, von jenem Kreise, der sich um Hans von Marées scharte. Wiederum war es die Antike, die ihren Einfluß ausübte. Diesmal aber wollte man sie nicht nachahmen, sondern aus ihrem Geiste, dem echten plastischen Geiste heraus ganz eigene Werke schaffen.

Die bedeutendste Erscheinung dieser neuen Schule, ihr Haupt und ihr Theoretiker ist Adolf Hildebrand (geb. 1847), ein herber und ernster Künstler, dessen eminente Vorzüge nur das wahrhaft künstlerisch sehende Auge völlig zu schätzen vermag. Was ihn von den meisten neueren Künstlern von vornherein unterscheidet, ist, daß er im eigentlichsten Sinn Bildhauer und nicht Modelleur ist. Man fühlt vor seinen Einzelfiguren immer den Steinblock, aus dem heraus sie entstanden sind. Sieht er doch im Gegensatz zur Aufgabe des Malers, der aus Gesichtseindrücken die Form- und Raumvorstellung zu erwecken hat, die Aufgabe des Bildhauers darin, aus der Form einen Bildeindruck zu schaffen. So ist ihm die eine



Abb. 479. Louis Tuaillon: Amazone. Berlin. (Zu Seite 572.)

Hauptansicht (neben der es allerdings noch mehrere andere klare Gesichtsvorstellungen geben kann) das Wichtigste. Dabei geht er immer auf das Allgemeine, Typische, was durchaus nicht dasselbe ist wie die klassizistische Idealform, da nicht nur litterarische Beziehungen, sondern auch interessante Formen und Bewegungen die Aufmerksamkeit von dem Wesentlichen abziehen. Dieses aber besteht darin, die starken und geläuterten Formvorstellungen des Künstlers auch dem Beschauer eindringlicher mitzuteilen, als die Natur dies vermag. Sein nackter Mann in der Nationalgalerie, der so kraftvoll und gelassen dasteht, erweist dies im höchsten Maße. Liegen bei den in Innenräumen aufgestellten Figuren die wichtigsten Formvorstellungen nach dem Zentrum zu, so ist im Freien die Silhouette die Hauptsache. In seinen monumentalen Arbeiten (Wittelsbachbrunnen in München, Rheinbrunnen in Straßburg) hat der Künstler deshalb das Prinzip verfolgt, „die gegebene Natursituation zu einer künstlerischen Gestalt weiter zu formen". Ein Meister, der so klar seine Ziele vor Augen hat, mußte auch auf den so schwierigen Gebieten des Reliefs und der Medaille Hervorragendes leisten. Und daß Hildebrand endlich auch dem individuellen Charakter vollkommen gerecht zu werden versteht, beweisen seine wundervollen Porträtbüsten (Abb. 478). Arthur Volkmann (geb. 1851), der treueste der Maréesschüler, reicht in einzelnen seiner Werke nahe an Hildebrand heran, geht aber neuerdings in der archaisierenden Vereinfachung seiner Gestalten zuweilen so weit, daß sie etwas nüchtern wirken. Persönlicher und feiner mutet uns das Schaffen Louis Tuaillons (geb. 1862) an, dessen bronzene Amazone wohl die vollendetste Reiterfigur der modernen deutschen Plastik ist (Abb. 479). Auch Ernst Moritz Geyger (geb. 1861) nähert sich diesem Kreise. Sein marmorner Campagna-Stier bewahrt trotz der naturalistischen Durchbildung im einzelnen die monumentale Silhouettenwirkung. Endlich ist hier August Gaul (geb. 1869) zu nennen, der nach kleineren höchst individuellen Tierbildern mit seiner Löwin ganz neue Hoffnungen auf eine Tierplastik größten Stiles erweckt hat.

Auf die polychrome Plastik, die bis dahin in Deutschland nur ganz vereinzelte Versuche aufzuweisen gehabt hatte, lenkte 1884 Georg Treu mit seiner Schrift „Sollen wir unsere Statuen bemalen?" die allgemeine Aufmerksamkeit. In Rom nahm sich der schon erwähnte Volkmann dieser Bestrebungen mit Eifer und Erfolg an. In Wien begann Tilgner einzelne seiner Werke zu tönen und fand in Arthur Straßer (geb. 1854) einen zielbewußten Nachfolger. Lebhaftes Aufsehen erregten dann die an die Spanier des 17. Jahrhunderts erinnernden ganz realistischen Kleinplastiken des Münchner Bildhauers Rudolph Maison (geb. 1848; Neger, Philosoph, Augur u. s. w.). Die interessantesten Werke auf diesem Gebiete aber verdanken wir Max Klinger (vgl. S. 540), der sich seit Mitte der achtziger Jahre der Bildhauerei zugewandt hat. Er ist ein ausgesprochener Bewunderer des Materials. Hat ihm doch bisweilen die besonders schöne Färbung eines Steinblocks — wie bei seiner Amphitrite — die Anregung zu einem Werke gegeben. Er färbt nicht wie Maison, sondern sucht entweder den Reiz des Marmors durch Beizen und

Abb. 480. Max Klinger: Salome. Marmorstatue. Leipzig, Museum. (Zu dieser Seite.)

leichtes Tönen zu erhöhen und ihm so mehr Leben einzuhauchen oder setzt seine Gestalten aus verschiedenen kostbaren Steinen zusammen (Salome [Abb. 480], Kassandra, Beethoven). Die Wirkung ist immer überraschend und oft im

höchsten Grade fesselnd. Ob späteren Geschlechtern die Vorzüge dieser Werke alle Mängel verschwinden lassen werden, steht dahin; jedenfalls ist Klinger auch hier ein Anreger allerersten Ranges.

So herrscht auch in der deutschen Bildhauerkunst der Gegenwart das mannigfaltigste Leben. In ihrer jüngsten Phase treten besonders zwei Tendenzen hervor: die Neigung zum Monumentalen und die Freude an der Kleinplastik. Beide vereinen sich zuweilen in demselben Künstler. Das stimmt ganz zu der Auffassung des Franzosen Puvis de Chavannes von der Malerei, der da meinte, wenn man keine Wände bemalen könne, solle man nur handgroße Bilder malen.

Ein merkwürdiger Zufall hat es gewollt, daß im ersten Jahre des neuen Jahrhunderts die Vollendung der Berliner Siegesallee und die Konkurrenz für das Hamburger Bismarckdenkmal zusammenfielen. Welche schier unüberbrückbare Kluft gähnt dazwischen! Dort die Ausläufer einer handwerksmäßig geschickten, aber müden und ideenarmen, darum konventionellen und langweiligen Kunst, hier die ungebärdigen Äußerungen einer himmelstürmenden neuen Generation. Der eine stellt den Nationalheros breitbeinig und barhäuptig in Ritterrüstung und Schild als Roland und Reichswächter auf einen weithin sichtbaren Unterbau, der zweite stellt ihn wie ein Götterbild in einen mächtigen Tempel hinein, der dritte läßt ihn wie einen assyrischen Tempelhüter in gewaltiger Silhouette an einem Gemäuer erscheinen, der vierte setzt sein Medaillon auf einen Riesenblock, der einen wachenden Löwen trägt. Welch unerhörte Kühnheit! Überall das Bestreben, statt des einfachen Abbildes, das wir ja genug und übergenug in Bildern und Photographien besitzen, den Recken darzustellen, den Abgott seines Volkes und Schrecken seiner Feinde, wie er nach Jahrhunderten und Jahrtausenden im Gedächtnis fortleben wird.

Die Kleinplastik treibt besonders in München kräftige Blüten. Hermann Hahn, Georg Wrba, Theodor von Gosen, der Maler Stuck und viele andere haben hier höchst reizvolle Werke geschaffen. Von den Dresdnern mag Peter Pöppelmann, von den Berlinern Hermann Hosäus genannt sein. Die Medaille hat in Wien eine besondere Pflegestätte gefunden. Joseph Tautenhayn, Anton Scharff und Stefan Schwartz an der Spitze, hat sich hier eine ganze Schule herangebildet, die nach dem Urteil der Franzosen selbst der ihrigen so nahe kommt wie keine andere. Aber auch in den anderen deutschen Städten beginnt man den Wert dieser Kunst immer mehr zu erkennen.

Architektur und Kunstgewerbe. Wie in Frankreich, so vollzog sich auch in Deutschland der Übergang zur rein klassischen Bauart ganz allmählich. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, wie Knobelsdorff in Berlin und Krubsacius in Dresden auf sie hinsteuerten. Der erste völlig klassische Bau in Berlin war die 1773 nach Plänen des Franzosen Jean Legeay vollendete Hedwigskirche, eine Nachahmung des römischen Pantheons. Karl von Gontard (1731 bis 1791) schuf unter Friedrich II. die Communs mit den Kolonnaden beim Neuen Palais in Potsdam, die beiden prächtigen Kuppeltürme, die den Berliner Gensdarmenmarkt zu einem der interessantesten Plätze der Stadt machen, die Königskolonnaden, später das Marmorpalais am Heiligen See. In Paris gebildet, hatte er die neuen Ideen in sich aufgesogen und brachte sie kräftig, wenn auch noch nicht rein zur Wirkung. Noch bedeutsamer für die Zukunft wurde das Branden-

burger Thor, das Carl Gotthard Langhans (1733—1808) in Berlin aufführte (Abb. 481), und die von Heinrich Gentz erbaute Münze. Der erste, der zu wirklich geläuterten Anschauungen vom Wesen der Antike durchdrang, war der jung verstorbene Friedrich Gilly (1771—1800). Von den gleichzeitigen Baumeistern im übrigen Deutschland verdient Friedrich Weinbrenner in Karlsruhe (1766—1826) hervorgehoben zu werden, dessen in Anlehnung an den englischen Palladianismus entstandene Werke sich durch vorzügliche Konstruktion und Flächenwirkung auszeichnen, im Detail zuweilen aber etwas plump und nüchtern sind. Der Ruhm aller dieser Männer wurde später durch zwei Namen so verdunkelt, daß man ihre Pionierarbeit ganz übersah und diesen alles Verdienst ganz allein zuschrieb: Friedrich Schinkel und Leo von Klenze.



Abb. 481. Das Brandenburger Thor zu Berlin. (Zu dieser Seite.)

Friedrich Schinkel (1781—1841) ist eine der herrlichsten Persönlichkeiten der neueren Kunstgeschichte, eine sonnige Erscheinung von hinreißendem Schwung, die immer mehr wächst, je länger man sich mit ihr beschäftigt. Er war der echteste von denen, die sich Hellenisten nannten. Das Griechentum, von dem er träumte und schwärmte, hat freilich mit der Geschichte nicht viel zu thun, nichts mit dem Parteienhader, der Sklaverei und der Sittenlosigkeit, sondern es ist einfach ein idealisiertes Menschentum in freier Schönheit und Thatkraft. Von ruhiger abliger Schönheit sollten auch die Werke reden, die unter seinen Händen entstanden. Völlig gerecht kann man ihm nur werden, wenn man seine ganze Thätigkeit ins Auge faßt: außer den ausgeführten Bauten die viel zahlreicheren nur entworfenen, die Panoramen und Architekturmalereien, die Zeichnungen für alle Zweige der Innendekoration. Vieles wird man im einzelnen auszusetzen haben, aber immer wieder wird man von dem Streben nach Vollkommenheit bezaubert werden. Die Berliner Architekten haben ihn lange mit Brunellesco und Bramante verglichen. Das mag als eine Übertreibung erscheinen, allein er hat Bauten geschaffen, die für seine Zeit ebenso große Thaten bedeuten wie die jener für die Renaissance. In erster Linie stehen hier die drei Berliner Bauten, die der antiken Form sich nähernd doch einen durchaus persönlichen Charakter tragen, die Neue Wache, das Schauspielhaus und das Museum. Er wollte ja nicht nachahmen, sondern „aus dem Geiste des Griechentums heraus die neuen anderen Aufgaben, welche unsere Zeit stellt, lösen". Schon bei der Wache sind die griechischen Formen nicht nur mit vollendetem Geschmack, sondern auch mit großer Freiheit behandelt, wie insbesondere der durch Siegesgöttinnen gegliederte Fries zeigt. Dabei paßt sich die Form den Bedürfnissen ausgezeichnet an und bringt die Bestimmung des Baues unmittelbar zum Ausdruck. Die Fassade des Schauspielhauses wirkt vor allem durch ihre schönen Verhältnisse, führt aber ebenfalls die Gliederung und den Zweck der Innenräume deutlich ins Bewußtsein (Abb. 482).

Das Museum ist durch seine vollendet schöne Säulenhalle berühmt, die die würdigste Vorbereitung auf den zu erwartenden Kunstgenuß bildet. Nicht ganz so glücklich war Schinkel in der Anordnung der Innenräume. Von seiner Kunst der Innendekoration legen der ebenfalls im antiken Geschmack gehaltene Konzertsaal, jetzt Foyer des Schauspielhauses, das Palais des Prinzen Albrecht von Preußen (Abb. 483) und andere Werke ein glänzendes Zeugnis ab. Die Gotik hat Schinkel vor allem in der ersten Zeit seines Schaffens lebhaft beschäftigt. Seine Werke in diesem Stil muten uns ein wenig fremdartig an, weil er in ihnen gerade die charakteristischsten Eigentümlichkeiten unterdrückte oder im antiken Sinne umgestaltete. Der großartige Entwurf eines Domes als Denkmal der Befreiungskriege kam nicht zur Ausführung, an seine Stelle trat das gußeiserne nicht eben sehr monumentale Denkmal auf dem Kreuzberg. Die etwas nüchterne Werdersche Kirche ist durch die erstmalige Wiederverwendung des märkischen Backsteinbaues von epochemachender Bedeutung geworden. In diesem Material hat Schinkel sein viertes Berliner Meisterwerk geschaffen, die durch ihre feine Gliederung, den anmutigen Terrakottaschmuck und die herrlichen Fenster gleich ausgezeichnete Bauakademie. Das Bild seiner Bauthätigkeit würde nicht vollständig sein, wenn wir nicht auch seines Talentes gedächten die Architektur mit der Landschaft zu einem harmonischen Ganzen zu verschmelzen. Leider sind auch hier nur die weniger bedeutenden Entwürfe zur Ausführung gekommen (Glienicke, Charlottenhof, Babelsberg bei Berlin), während das märchenhaft großartige Schloß Orianda in der Krim, für die Kaiserin von Rußland, ein schöner Traum blieb.

Auch Leo von Klenze (1784—1864) hatte in Berlin unter der Leitung Gillys und im freundschaftlichen Verkehr mit Schinkel die Begeisterung für die Antike eingesogen, die dann in Paris und Italien und später in Griechenland noch befestigt wurde und ihn sein Lebenlang nicht verlassen hat. Nachdem er einige Jahre lang Hofbaudirektor des „Königs Lustig“ in Kassel gewesen war, wurde er 1814 vom Kronprinzen Ludwig von Bayern nach München berufen und ist bis zu dessen Tode sein treuer Berater in Kunstsachen geblieben. Ueberblickt man die zahlreichen Bauten, die er geschaffen hat, so kommt man zu keinem völlig harmonischen Eindruck. Der persönliche Stempel, den Schinkel allen seinen Entwürfen und Werken aufgedrückt hat, fehlt den seinigen häufig. Indes die Schuld lag nicht an ihm allein. Zu oft mußte der durch und durch klassisch empfindende Oberbaurat sich den romantischen Neigungen seines Königs fügen. So wurde die Pinakothek im Stile des Bramante, die Neubauten der Residenz zum Teil im florentinischen Palaststil, zum Teil in Anlehnung an Palladio, die Allerheiligen-Hofkirche im italienisch-romanischen Stil ausgeführt. Endlich versagten oft die Geldmittel bei der Ausführung im einzelnen oder wurde der Architekt durch das völlige Unvermögen der Münchner Handwerker in seinen besten Absichten gehemmt. Immerhin hat Klenze einige Werke hinterlassen, die es in der äußeren Gestaltung mit den besten Schöpfungen Schinkels aufnehmen können und diese in der praktischen Anordnung des Inneren sogar noch übertreffen. Die Glyptothek (Abb. 484) ist in der Feinheit und Vornehmheit der Verhältnisse wie in der inneren Anlage im höchsten Maße bewundernswert und die Pinakothek ist für Museumsbauten geradezu vorbildlich geworden. Bei der berühmten von Ludwig I. gegründeten Walhalla bei Regensburg stört es uns ein wenig, daß dieses rein griechische, an den Parthenon erinnernde Werk den „Tempel deutscher Ehren“ vorstellen soll; seiner malerischen Wirkung mit der gewaltigen Freitreppe aber kann sich nicht so leicht jemand entziehen.

Wir sahen, daß Schinkel in seiner ersten Periode die romantischen Ideen mit Begeisterung aufgenommen und eine Neubelebung und Fortbildung der Gotik erstrebt hatte, die man damals als die eigentlich deutsche Kunst betrachtete, obwohl sie doch vom nördlichen Frankreich ausgegangen war und man jetzt beim Bau gotischer Schlösser und Villen gern auf englische Vorbilder zurückgriff. Schinkel war es auch, den man 1816 auf Sulpiz Boisserées Anregung hin mit der Untersuchung des Kölner Domes betraute, und zu seiner Schule gehörte der erste neue Dombaumeister, Friedrich Ahlert, der 1823 die Herstellungsarbeiten begann. Allein erst sein Nachfolger Friedrich Zwirner (1802 bis 1861) ging von dem Gedanken der Erhaltung zu dem eines völligen Ausbaues über, und erst dem dritten Baumeister, Richard Voigtel (geb. 1829), war es vergönnt, das Riesenwerk zum Abschluß zu bringen. Warum der Dom in seiner

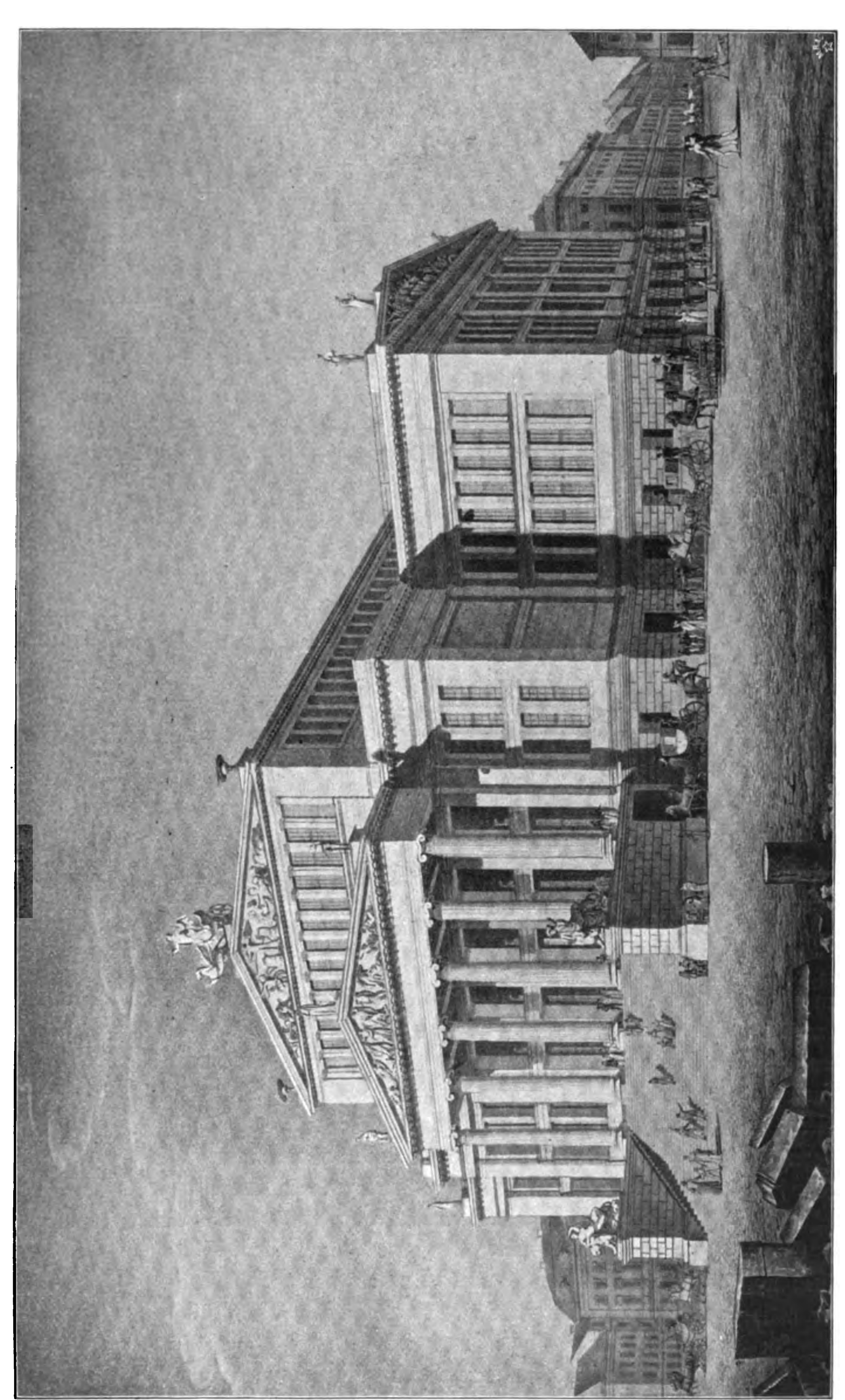


Abb. 482. Friedrich Schinkel: Das Königliche Schauspielhaus in Berlin. (Zu Seite 575.)

jetzigen Gestalt einen etwas frostigen, an ein glücklich gelöstes Rechenexempel erinnernden Eindruck macht, ist bereits früher (Bd. II, S. 34) dargelegt worden. Auch die Dome von Speyer, Bamberg und Regensburg sind dank dieser Begeisterung für die altdeutsche Kunst, die freilich nicht ohne Widerspruch blieb, damals hergestellt worden, wie denn überhaupt nun die Epoche der Restaurierungen recht begann. Leider beschränkte man sich dabei nicht auf die Erhaltung, sondern merzte rücksichtslos alles aus, was unecht erschien, und gefiel sich in einer höchst bedenklichen Vereinfachung und Veredelung der alten Stile.

Bei den neuen Bauten bevorzugte man in Süddeutschland zunächst den romanischen Stil vor dem gotischen. In München hatten die Romantiker in Friedrich Gärtner (1792—1847) ihren Mann gefunden, der sich nach einer

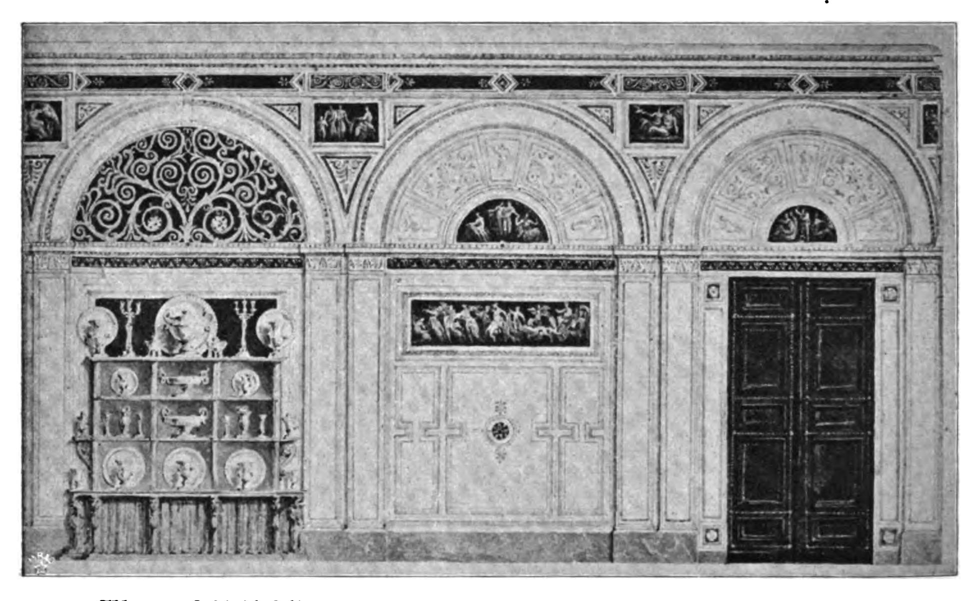


Abb. 483. Friedrich Schinkel: Wanddekoration für den Speisesaal im Palais des Prinzen Albrecht von Preußen. (Zu Seite 576.)

kurzen klassischen Periode dem Rundbogenstil in einer eigentümlichen, an lombardische Bauten erinnernden Form zuwandte, dann aber je nach Wunsch in den verschiedensten Stilen baute. Von ihm rühren die Ludwigskirche und überhaupt die meisten Bauten der so nüchtern wirkenden Ludwigsstraße her, die unter seinen Nachfolgern in der Maximiliansstraße ihr nur zu ebenbürtiges Gegenstück erhielt. Geistvoller als er behandelte den romanischen Stil Heinrich Hübsch in Karlsruhe (1795—1863), der in Rom dem Corneliusschen Kreise angehört hatte, und mit ihm Friedrich Eisenlohr (1805—1854), dieser besonders in Eisenbahnbauten. Beide haben auch durch ihre schriftstellerische Thätigkeit einen weittragenden Einfluß ausgeübt. Der bedeutendste süddeutsche Gotiker war der hauptsächlich in Nürnberg thätige Karl Heideloff (1798—1865).

In Berlin hat die klassische Architektur Schinkels, die in Karl Böttchers „Tektonik der Hellenen“ ihre wissenschaftliche Begründung erfuhr, durch mehrere

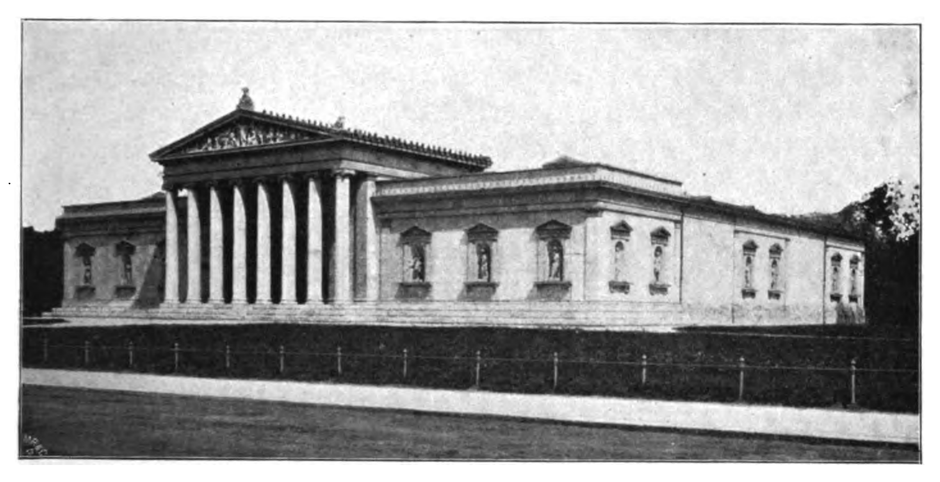


Abb. 484. Leo von Klenze: Die Glyptothek zu München. (Zu Seite 576.)

Generationen fast unumschränkt geherrscht. Neben Schinkel hatte sich **Karl Ferdinand Langhans** (1781—1869) hervorgethan. Sein Palais des Prinzen Wilhelm zeichnet sich bei äußerster Einfachheit durch wahrhaft vornehme Flächengliederung aus. Später schuf er mehrere Theaterbauten, insbesondere das Stadttheater in Leipzig mit seiner malerischen nach dem Schwanenteich zu gelegenen Rückfassade. Aus der großen Reihe von Schinkels Schülern ragen **August Stüler** (1800—1865), **Johann Heinrich Strack** (1805 bis 1880) und **Friedrich Hitzig** (1811—1881) hervor. Stüler, ein fein empfindender und schmiegsamer Geist, hat in und außerhalb Berlins auf kirchlichem wie profanem Gebiete eine ungemein reiche Bauthätigkeit entfaltet und

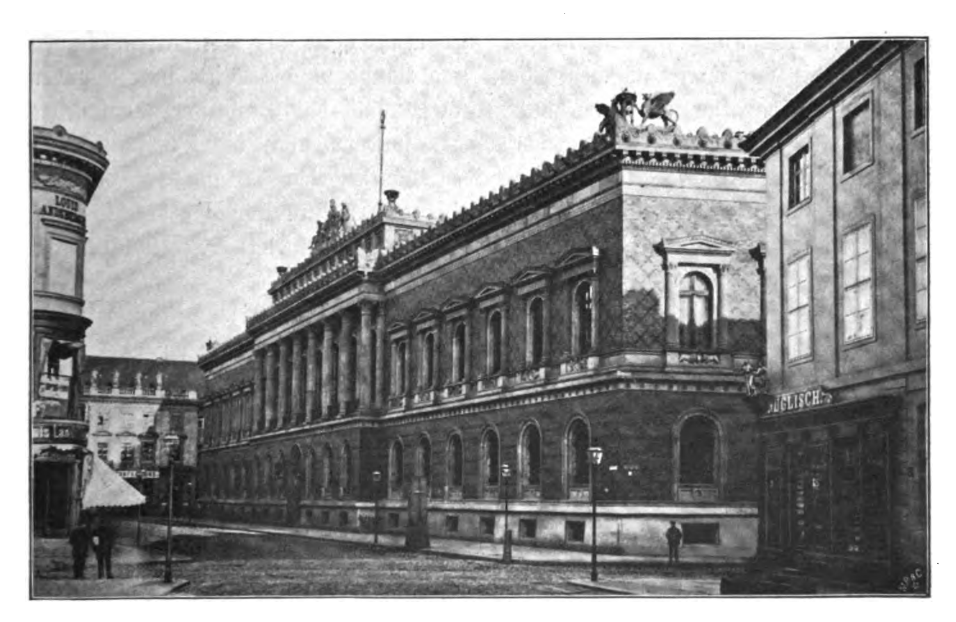


Abb. 485. Friedrich Hitzig: Die Reichsbank in Berlin. (Zu Seite 580.)



Abb. 486. Gottfried Semper: Das Hoftheater in Dresden. (Zu dieser Seite.)

ist dabei den verschiedensten Stilen gerecht geworden. Von seinen Berliner Bauten sind das etwas nüchterne Neue Museum mit seinem imposanten aber rein dekorativen Treppenhaus und die zusammen mit Albert Schadow errichtete Schloßkapelle über dem Eosanderschen Portal mit ihrer trefflich wirkenden Kuppel an erster Stelle zu nennen. Strack, einer der konsequentesten Anhänger der Richtung, hat Schloß Babelsberg nach des Meisters Entwürfen in feinfühliger Weise vollendet, die von Stüler entworfene Nationalgalerie gebaut, das kronprinzliche Palais umgestaltet und manchen fein abgewogenen, wenn auch kühlen Privatbau geschaffen, mit der Siegessäule aber, an die man zuerst bei seinem Namen denkt, seinem Ruhm empfindlich geschadet. Vielseitiger und energischer war Hitzig. Er hat nicht nur den Typus der Tiergartenvilla geschaffen, die mit ihrem zwischen Palast und Landhaus die Mitte innehaltenden Stil ihren Charakter als vornehmes, dem Gewühl des Stadtinnern entrücktes Wohnhaus glücklich zum Ausdruck bringt, sondern auch die Börse und die Reichsbank (Abb. 485). Bei diesen beiden Bauten hat er als der erste in Berlin die Formen der italienischen Renaissance zur Anwendung gebracht. Von ihm stammen auch die Ruhmeshalle im Zeughaus und das Polytechnikum in Charlottenburg.

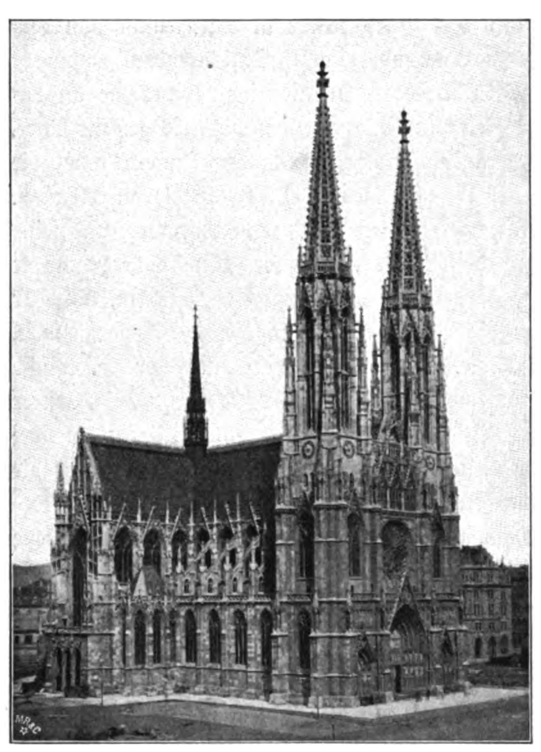
Inzwischen hatte die italienische Renaissance, in der übrigens ja auch Klenze schon gebaut hatte, durch einen der größten deutschen Baumeister eine glänzende Auferstehung gefeiert, nämlich durch Gottfried Semper (1803—1879), der, in Gau's Atelier in Paris und dann auf einer Reise nach Italien und Griechenland gebildet, 1834 eine Professur in Dresden übernommen hatte. Sein 1838 bis 1841 erbautes Hoftheater, das nach seiner Einäscherung durch ein noch reicheres, ebenfalls nach seinen Plänen errichtetes Gebäude ersetzt worden ist (Abb. 486), war der erste Bau, in dem sich seine neuen Ideen voll ausleben konnten. Leider hat es das Schicksal gewollt, daß gerade seine größten und an den hervorragendsten Stellen befindlichen Werke, wie die Gemäldegalerie im

Dresdner Zwinger, die Hofmuseen und das Burgtheater in Wien, nicht von ihm vollendet werden konnten oder sich im Auslande, in Zürich, befinden, wohin er berufen worden war, nachdem er, in Dresden durch seine Teilnahme an der Revolution unmöglich geworden, eine Zeit lang in London und Paris geweilt hatte. Bei den Wiener Bauten ist, besonders in der Gestaltung der Innenräume, die Hand seines Mitarbeiters Karl von Hasenauer (1833—1894) zu erkennen. Den größten und dauerndsten Einfluß hat Semper durch seine Entwürfe und seine theoretischen Schriften, insbesondere den „Stil“, auf die Mit- und Nachwelt ausgeübt. Gewiß war er Eklektiker, aber er betonte immer von neuem, daß der Baumeister über dem Anschluß an die Vergangenheit nie seine Unbefangenheit, Freiheit und Phantasie verlieren dürfe. Im Rundbogen und der griechisch-römischen Säule erkannte er die Elemente, mit denen sich am besten unter Berücksichtigung unserer modernen Bedürfnisse monumentale Wirkungen bei Theatern, Museen u. s. w. erreichen ließen, für Kirchenbauten bevorzugte er die Gotik, für Justizpaläste hielt er den Dogenpalast, für Kasernen die mittelalterlichen Befestigungen für maßgebend, meinte aber, daß man mit ihnen ganz neue und persönliche Wirkungen erzielen könne. Später bekam er eine stetig wachsende Vorliebe für die gewaltige Raumeskunst der römischen Kaiserzeit, und diese ist dann auch für nicht wenige unserer Kolossalbauten vorbildlich geworden.

In Wien hatte schon lange vor Semper Ludwig Förster (1797 bis 1863) in den Formen der italienischen Renaissance gebaut und darin in seinem Schwiegersohn, dem Dänen Theophil Hansen (1813—1891), einen treuen Mitarbeiter gefunden. Später wandte sich dieser immer mehr dem Hellenismus zu, freilich in freierer Weise als die Berliner Schule, und hat in dieser „hellenischen Renaissance“ auch sein größtes und bedeutendstes Werk, das Reichsratsgebäude geschaffen (Abb. 487). In Bayern führte Gottfried Neureuther (1811—1886) die italienische Renaissance ein (Würzburger Bahnhof, Technische Hochschule und Kunstakademie in München). In Stuttgart wurde Christian Friedrich Leins (1814—1892) in seinen Werken, von denen die königliche



Abb. 487. Theophil Hansen: Das Reichsratsgebäude in Wien. (Zu dieser Seite.)


Abb. 488. Heinrich Ferstel: Die Votivkirche in Wien. (Zu dieser Seite.)

Villa bei Berg besonders berühmt ist, und in seiner Lehrthätigkeit der begeisterte Vorkämpfer der neuen Richtung. Auch in Karlsruhe hat sich seit den sechziger Jahren, nicht immer mit glücklichem Erfolg, eine reiche Bauthätigkeit in diesem Sinne entwickelt.

Während so die Renaissance von Dresden aus die Welt eroberte, erfuhr die Gotik von Hannover aus eine Neubelebung. August Heinrich Andreä (1804—1846) und andere aus Gärtners Schule stammende Architekten nahmen hier in freier Weise die Formen des alten gotischen Backsteinbaus mit seinen durchbrochenen Ziergiebeln, Türmchen und Erkern, den schlichten aber farbig reizvollen Mauerflächen wieder auf. Der bedeutendste unter ihnen war Konrad Wilhelm Hase (1818—1902), der 1849 als Lehrer an das Polytechnikum in Hannover berufen wurde. Zu seinen besten Bauten gehören das Museum und die Christuskirche daselbst, vor allem aber das prächtige Schloß Marienburg bei Nordstemmen. Neben ihm wirkte besonders Edwin Oppler (1831—1880), der, zum Teil unter dem Einfluß von Viollet-le-Duc, bei dem er in Amiens gearbeitet hatte, auch der Innendekoration große Aufmerksamkeit zuwandte und französischen Komfort nach Deutschland übertrug, sowie der Berliner Hubert Stier (geb. 1838), der vor seiner Übersiedelung nach Hannover schon die Charlottenburger Flora unter Verwendung von Terrakotten erbaut hatte und nun hier den Zentralbahnhof, eine in ihrer Art mustergültige Anlage, schuf.

Auch in Wien erfreute sich die Gotik eine Zeit lang großer Beliebtheit. Heinrich Ferstel (1828—1883) lehnte sich bei seiner Votivkirche (Abb. 488) an die besten französischen Vorbilder des 13. Jahrhunderts an, ging aber bei seinen späteren Bauten, wie der Universität, zur italienischen Renaissance über und überließ die Gotik Friedrich Schmidt (1825—1894), der bereits am Kölner Dom als Steinmetz gearbeitet hatte. Schmidt wurde zum Erneuerer des Stefansdomes und brachte dann beim Rathaus die reichen Ideen voll zur Entfaltung, die er bereits in seinem glänzenden Entwurfe für das Berliner Rathaus niedergelegt hatte. Sein Schüler Georg Hauberrisser (geb. 1841)

erbaute das Münchner Rathaus in Verbindung von Haustein und Backstein, schwenkte aber später zur deutschen Renaissance ab.

Nachdem so die Antike, die Gotik und die italienische Renaissance sich Gleichberechtigung errungen hatten, zogen die Architekten auch bald die übrigen Stile, die deutsche und die französische Renaissance und selbst den Barock heran. Ein riesiges Feld für ihre Thätigkeit bot besonders Berlin, zumal seit den Kriegen von 1866 und 1870. Berlin, das bis dahin immer noch einen ziemlich schlichten Charakter getragen hatte, sollte nun die glänzende Reichshauptstadt werden. Gewaltige öffentliche Bauten, prunkvolle Geschäftshäuser, palastartige Wohnhäuser schossen wie Pilze aus dem Boden. Es kam die Blütezeit der großen Baufirmen, bei denen sich meist ein rein künstlerisch veranlagter Architekt mit einem geschäftskundigen zu gedeihlichem Zusammenwirken vereinte. Ende und Böckmann erbauten das sogenannte Rote Schloß, das Industriegebäude in der Kommandantenstraße, mehrere Banken und das Museum für Völkerkunde, von der Hude und Hennike mehrere große Hôtels und das Lessingtheater, Kyllmann und Heyden das Landeskunstausstellungsgebäude und die Kaisergalerie; Ebe und Benda schufen das eigentümliche Pringsheimsche Haus in der Wilhelmstraße im Stile der venezianischen Hochrenaissance unter Verwendung von Glasmosaiken und Terrakotten, dessen Buntheit einen wahren Sturm des Entsetzens hervorrief, und fanden in dieser Richtung besonders in Kayser und Großheim Nachfolger. Auch Gropius und Schmieden, die zuerst großartige Krankenhäuser und Irrenanstalten erbaut hatten, gaben in ihrer hervorragendsten Schöpfung, dem Berliner Kunstgewerbemuseum, diesem Zuge nach Polychromie in maßvoller Weise nach (Abb. 489). Der deutschen Renaissance nahm sich besonders Hans Grisebach (geb. 1848) mit Erfolg an. Unter den



Abb. 489. Gropius und Schmieden: Das Kunstgewerbemuseum in Berlin. (Zu dieser Seite.)

Berliner Bahnhofsbauten ragt der Anhalter Bahnhof von Franz Schwechten (geb. 1841) hervor. Im Kirchenbau waren August Soller (1805—1853) und Eduard Knoblauch (1801—1865) die eigenartigsten Erscheinungen. Ersterer hat sich bei der katholischen St. Michaelskirche an oberitalienische Backsteinbauten angeschlossen, letzterer bei der Neuen Synagoge arabisch-maurische Elemente mit ganz modernen Eisenkonstruktionen in eigentümlicher Weise verbunden. Bei den protestantischen Kirchen hielt man sich, besonders seit die Eisenacher Kirchenkonferenz von 1856 allen Bestrebungen, die auf mehr saalartige Anlagen hinzielten, entgegengetreten war, fast ausschließlich an die Romanik und Gotik. Eine äußerst fruchtbare Thätigkeit entfaltete auf diesem Gebiete insbesondere Johannes Otzen (geb. 1839), der Leiter des Meisterateliers für kirchliche Baukunst an der Akademie.

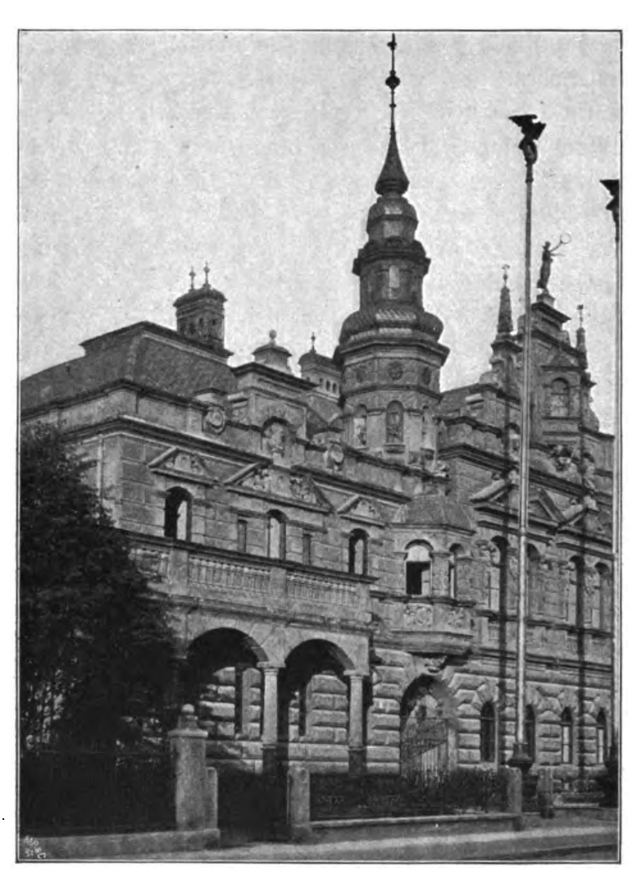


Abb. 490. Lorenz Gedon: Das Gebäude der Schackgalerie in München. (Zu Seite 585.)

Mit dieser ungeheuren Bauthätigkeit in Berlin — natürlich schufen die hauptstädtischen Architekten, wie es das heutige Konkurrenzsystem mit sich bringt, auch außerhalb viele Bauten — können sich die anderen Städte nicht messen. Zu den Monumentalbauten der Wiener Ringstraße, die zum größten Teil bereits erwähnt wurden, ist noch das besonders im Inneren sehr wirkungsvolle Opernhaus hinzuzufügen, dessen Architekten van der Nüll und Siccardsburg sich an die französische Renaissance anlehnten. Im Wiener Privatbau behielt die italienische Renaissance die Oberhand, bis man den heimischen Barockstil wieder aufnahm. In München konnte die Baukunst in dieser Zeit nicht so recht gedeihen, weil König Ludwig II. ihr kein Interesse zuwandte, sondern alle seine Liebe auf seine Privatschlösser Linderhof, Herrenchiemsee und Neuschwanstein konzentrierte. Herrenchiemsee sollte eine genaue Kopie von Versailles werden, während Neuschwanstein eine

mittelalterliche Burg romanischen Stiles ist. Von weittragendster Bedeutung für den Privatbau wurde, weit über München hinaus, das Haus des Grafen Schack, das Lorenz Gedon (1844—1883) 1872—1874 im Stile der deutschen Renaissance erbaute. Die Erker und Türmchen, all der phantastische Zierat weckten in dieser Zeit der Hochflut der patriotischen Begeisterung das allgemeinste Entzücken (Abb. 490).

Was man auch gegen diese historische Baukunst einwenden mag, eins wird man zugestehen müssen: daß Deutschland damals eine Fülle beachtenswerter Talente hervorgebracht hat. Eine spätere Generation wird gerechter über sie urteilen als die jetzige, die nur das Altmodische an ihren Werken sieht. Ja sie wird vielleicht sogar die gemeinsamen Züge aus diesen Abwandlungen der verschiedensten Stile herauslesen können. Das Schlimmste war, daß auch die gewöhnlichen Miets-Kasernen im Palaststil aufgeführt und daß dafür natürlich nicht nur wahrhaft geschulte Kräfte herangezogen wurden. Das Streben nach äußerem Schein, das Protzentum, das die Gründerzeit mit sich brachte, führte zu einer wahren Verwilderung des Geschmacks. Was in den deutschen Städten simple Maurermeister in mißverstandenen oder doch ohne allen Sinn für Verhältnisse angewandten Renaissanceformen gesündigt haben, steht in der Geschichte schlechthin beispiellos da.

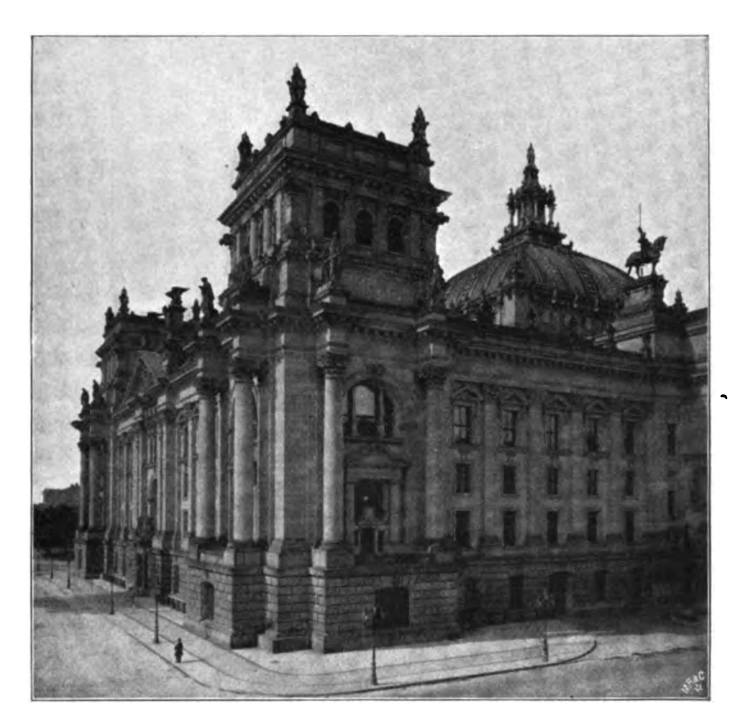


Abb. 491. Paul Wallot: Das Reichstagsgebäude in Berlin. Südostecke. (Zu Seite 586.)

Je länger man sich mit den alten Stilen beschäftigte, je tiefer man in ihren Geist eindrang, desto ungezwungener lernte man sich in ihnen bewegen, desto freier mit ihren Formen schalten. Es kam eine jüngere Generation, die aus dem Alten heraus wahrhaft Neues und Persönliches schuf. Eine sehr wichtige Rolle hat hier Frankfurt gespielt. Das neue Museum, die Börse, der Palmengarten, der Zentralbahnhof, vor allem aber der ganze Stadtteil zwischen diesem Bahnhof und der alten Zeil boten den Künstlern reichste Gelegenheit zur

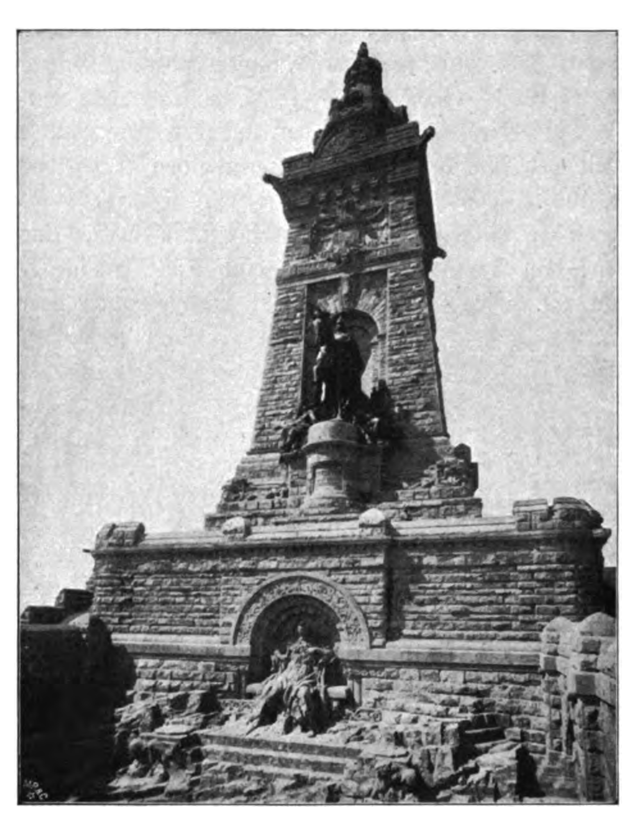


Abb. 492. Bruno Schmitz: Das Kyffhäuserdenkmal; oberer Teil. (Zu Seite 587.)

Bethätigung. Nur das Opernhaus wurde einem Auswärtigen, dem Berliner Richard Lucä (1829—1877), übertragen. Neben den verschiedenen Formen der Renaissance griff man hier schon früh zum Barock. Anfänglich gerieten die Frankfurter dadurch nicht gerade in einen guten Ruf, bald aber wußten sie sich auch in auswärtigen Konkurrenzen siegreich zu behaupten. So gewannen die beiden Semper-Schüler Karl Mylius (geb. 1839) und Alfred Bluntschli (geb. 1842 in Zürich) den ersten Preis bei den Wettbewerben um den Wiener Zentralbahnhof und das Hamburger Rathaus. Und in Frankfurt war auch der aus dem nahen Oppenheim gebürtige, dann in Berlin in den Bureaus von Hitzig, Lucä und Gropius thätig gewesene Paul Wallot (geb. 1841) seßhaft geworden, als er 1882 siegreich aus der Konkurrenz um das neue Reichstagsgebäude hervorging. Ob man von diesem Bau einstmals eine neue Periode der deutschen Baukunst datieren wird, wie es manche begeisterte Kunstgenossen des Meisters schon jetzt thun möchten, sei dahingestellt. Ein durchaus einwandsfreies Werk ist er nicht. Das kommt einerseits daher, daß Wallot während der Ausführung seiner Riesenaufgabe immer mehr wuchs, und andererseits daher, daß ihm die größten Hemmnisse in den Weg gelegt wurden. So ist es fast ein Wunder, daß das Äußere trotzdem seine monumentale Wirkung behalten hat (Abb. 491). Wahrhaft epochemachend aber ist die innere Ausstattung. Auch Wallot hat nicht gemeint, daß man einen neuen Stil von heute auf morgen erfinden könne, auch er hat sich an Vorhandenes angelehnt. Allein er hat die verschiedensten Stile (insbesondere gotische und Renaissance-Formen) so kühn verschmolzen und so mit eigenem Geist durchtränkt, daß in der That etwas Neues entstanden ist.

Was man dem Reichstagsgebäude vor allem vorwerfen zu müssen glaubte, war sein Mangel an Einfachheit, und in der That kommt die Freude am Prunk

hin und wieder etwas stark zum Ausdruck. Wallot selbst und seine Schüler drangen später auf größere Schlichtheit auch und gerade bei den monumentalen Aufgaben. In dieser neuen Monumental-Architektur hat insbesondere Otto Rieth bewundernswürdige Entwürfe geliefert. Vor allem ist sie aber in den großartigen Kaiserdenkmälern auf dem Kyffhäuser (Abb. 492), an der Porta Westphalica und am Rheineck bei Koblenz und im Entwurf zum Leipziger Völkerschlachtdenkmal von Bruno Schmitz (geb. 1858) zur Anwendung gekommen, Bauten, die ganz anders dazu angethan sind, die Erinnerung an die große Zeit wachzuhalten als etwa das Begassche Kaiserdenkmal. Von den übrigen wirklich eigenartigen Architekten im heutigen Deutschland seien wenigstens einige genannt. In München haben Friedrich Thiersch (geb. 1832) und Gabriel Seidl (geb. 1848) im Justizpalast, dem neuen Nationalmuseum (Abb. 493) und vielen Privatbauten den fröhlich-behäbigen bayrischen Barockstil mit Glück erneuert. In Berlin schließt sich Ludwig Hoffmann (geb. 1852), der Erbauer des Leipziger Reichsgerichts (Abb. 494), bei seinen zahlreichen Krankenhäusern, Schulen, Badeanstalten dem jeweiligen Charakter des Stadtteils an. Seine Bauten zeichnen sich durch vorzügliche Flächengliederung und sparsame, an wirkungsvollen Stellen geschickt angebrachte Schmuckteile aus. In Leipzig hat Hugo Licht (geb. 1842) die modernsten Aufgaben (Polizeigebäude, Schlachthaus, Markthalle, Abb. 495) unter kühner Vermischung der verschiedensten Stile sehr eigenartig gelöst. Seinem in freien Barockformen gehaltenen Entwurf für das neue Rathaus wurde der erste Preis und der Ausführungsauftrag zuteil. Die Bestimmung des Gebäudes klar zum Ausdruck bringen, von innen nach außen arbeiten, materialgerecht bauen, auf Flächengliederung das Hauptaugenmerk richten, dabei die Wirkung des Ganzen im Straßenbild



Abb. 493. Gabriel Seidl: Das neue Nationalmuseum in München. (Zu dieser Seite.)

oder in der Landschaft berücksichtigen, das sind einige der Forderungen, die von den jungen Architekten heute in den Vordergrund gestellt werden. Von den Lehrern wirkt in diesem Sinne vor allem Karl Schäfer (geb. 1844) in Karlsruhe segensreich. Allenthalben beginnen sich die Wirkungen zu zeigen. Auch das Wohnhaus fängt an, eine neue Gestalt zu gewinnen. Wir kleiden uns nicht mehr wie die Menschen der Renaissance, warum sollen wir in Bauten wohnen, deren Pilaster und Säulen, Attiken und Karyatiden in gar keinem Zusammenhang mit unserem Wesen und Sein stehen? Außerdem kommen diese überladenen Häuser in unseren Straßen ja gar nicht zur Geltung und machen sie das Gesamtbild nur unruhig. Wie viel angenehmer wirken die schlichten Bürgerhäuser etwa von Amsterdam! Wir wollen also, daß unsere Wohnhäuser nichts anderes darstellen als das, was sie sind: Mietshäuser mit möglichster Raumausnutzung und schlicht bürgerlichem Komfort. Neben dem Wohnhaus bietet das Geschäftshaus besonders dankbare Aufgaben. Hier hat vor allem Alfred Messel beim Wertheimschen Warenhaus in Berlin, zumal bei der später entstandenen Rückfassade, gezeigt, wie man das Eisen mit dem Stein vermählen und wohlthuende Vornehmheit bei äußerster Zweckmäßigkeit erreichen kann. Im Villenbau hat man englische Anregungen mit einheimischen bäuerlichen Elementen verschmolzen und den Wert auf anmutige Heiterkeit, Farbigkeit und Behaglichkeit gelegt. Statt der stilvollen Villen beginnen uns jetzt draußen in den Vororten unserer Großstädte schlicht verputzte oder in Backsteinen aufgeführte, von frischem Grün umrankte Landhäuser mit roten Ziegeldächern und bunten Fensterrahmen zu grüßen, malerische Flecke im Gesamtbild der Landschaft. Was unsere Zeit in der eigentlichen Eisenarchitektur leistet, hat sich bei der elektrischen Hochbahn in Berlin gezeigt, bei der weniger die Architektur der Bahnhöfe als die Ausgestaltung der einzelnen Eisenglieder zu teilweise recht

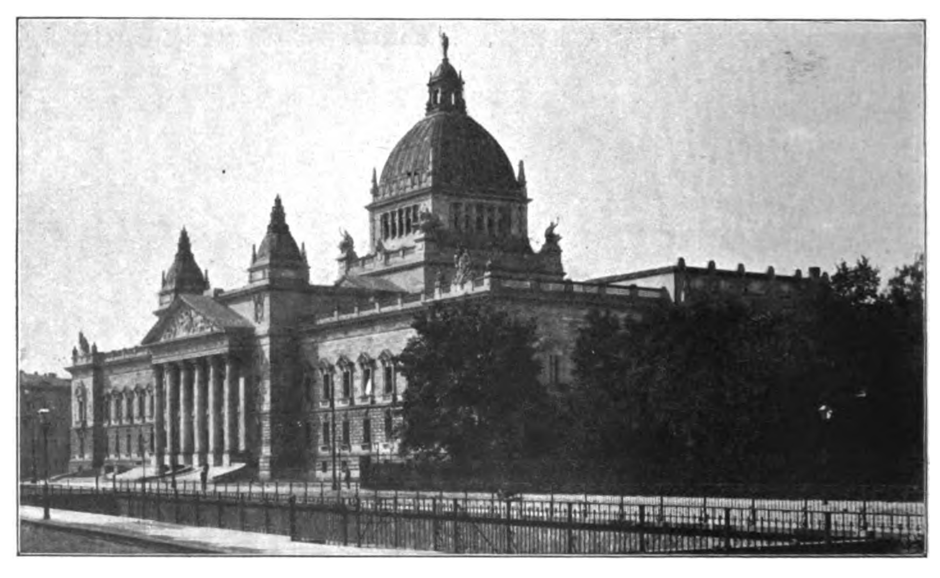


Abb. 494. Ludwig Hoffmann: Das Reichsgericht in Leipzig. (Zu Seite 587.)

glücklichen Ergebnissen geführt hat. Nicht unsere Kirchen und Rathäuser, sondern unsere Warenhäuser, Banken, Markthallen, Bahnhöfe, Landhäuser werden die kommenden Geschlechter vermutlich zuerst aufsuchen, wenn sie erkennen wollen, welches unsere Eigenart gewesen ist.

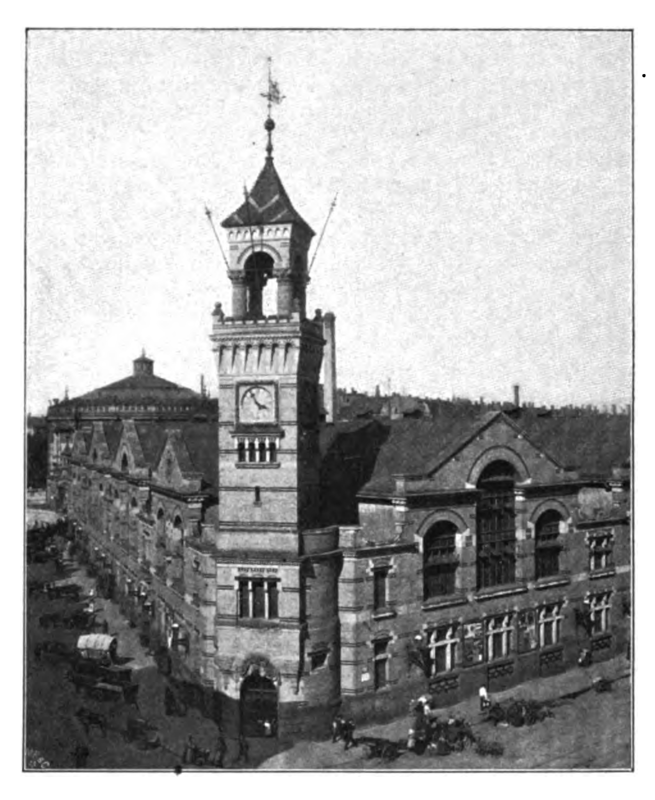


Abb. 495. Hugo Licht: Die Markthalle in Leipzig. (Zu Seite 587.)

Wie die Pariser Kleidermoden in Deutschland sklavisch nachgeahmt wurden, so wurde auch das feinere Kunsthandwerk völlig von den Stilen Ludwigs XVI. und des Empire beherrscht. Auch bei uns wurden die Schnörkel von der geraden Linie verdrängt, hielten die Mäander und Eierstäbe, die Palmetten und Lorbeergewinde ihren Einzug. Die Zahl der wirklich bemerkenswerten Werke ist im Verhältnis zu Frankreich ziemlich klein. Ein berühmtes Beispiel des klassizistischen Zopfes ist die innere Ausgestaltung der Kirche zu Salem bei Überlingen, für den Empirestil mögen das Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel und die Residenz in Würzburg genannt sein.

Das allgemeine Zeichen der Zeit aber ist die Nüchternheit. Der fröhliche Farbensinn der früheren Epochen wich der Vorliebe für das Weiß. Nicht nur die Häuser wurden weiß getüncht, sondern auch das Innere der Kirchen. Schon der Apotheker in Goethes „Hermann und Dorothea" (1797) schildert diese Geschmackswandlung:

. . . . Alles soll anders sein und geschmackvoll,
Wie sie's heißen, und weiß die Latten und hölzernen Bänke,
Alles ist einfach und glatt; nicht Schnitzwerk oder Vergoldung
Will man mehr, und es kostet das fremde Holz nun am meisten.

Und Jakob von Falke schreibt in seiner Geschichte des deutschen Kunstgewerbes: „An edler Kunst, an schöner zierlicher Arbeit hatte niemand mehr Gefallen; man verlernte sie zu schätzen und zu beurteilen. Das geschmiedete Eisen hatte der leichteren Gußarbeit weichen müssen, die Schnitzerei der Politur, die gegossene und ziselierte Bronze dem in Formen gedrückten Blech." Wie sich aber alle Werturteile wandeln, hat auch dieser verachtete und verhöhnte Biedermeierstil, der in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts das Bürgerhaus beherrschte, neuerdings eifrige Bewunderer gefunden. Und wenigstens auf dem Gebiete der Möbelkunst sind seine Erzeugnisse auch in der That nicht zu verachten. Diese praktischen sorgsam polierten Mahagonischränke, diese bequemen, soliden und doch leichten Tische und Stühle, diese behäbigen Sofas passen sich nicht nur den Bedürfnissen ausgezeichnet an, sondern stimmen auch vorzüglich zu den langen Röcken und geblümten Westen unserer Großväter. Aber andrerseits dürfen wir diese „gute alte Zeit" auch nicht zu sehr idealisieren. Ihre Vorzüge sind doch zum großen Teil negativer Art: sie prunkte nicht, ging nicht auf Stelzen, täuschte nichts vor. Aber die eigentliche Kunstfertigkeit

ging verloren, und die Kluft zwischen Künstlern und Handwerkern wurde immer tiefer. Und die Teppiche, Tapeten und Stickereien mit ihren naturalistischen Blumenmustern zeigen uns in erschreckender Weise, wie tief der Geschmack gesunken war. Schinkel war einer der ersten, die hier Abhilfe zu schaffen suchten. Indes seine 1821 erschienenen ganz hellenistischen „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker" waren nicht dazu angethan ins Volk zu dringen (Abb. 496). Ersprießlicher war Sempers Wirken in Dresden, der wirklich für eine kurze Zeit ein fröhliches Zusammenwirken aller Künste erreichte. Allein seine Thätigkeit wurde 1848 durch die Revolution jäh unterbrochen. Unaufhaltsam wurde das Kunsthandwerk von der schlechten und billigen Maschinenarbeit verdrängt. In der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts hatte die akademische Ausstellung in Berlin eine Abteilung Kunstindustrie gehabt; sicherlich befanden sich darunter viele gänzlich dilettantische Arbeiten, aber immerhin war das Zusammenwirken mit den Künstlern ein Ansporn für die Handwerker gewesen. Jetzt hörte dies auf und geriet vollkommen in Vergessenheit.

So war die Bewegung, die sich seit den sechziger Jahren im Anschluß an Frankreich und England gegen diese Zustände erhob, nicht nur berechtigt, sondern ein großes Verdienst. Das Verderbliche war nur, daß sie in schneidendem Gegensatz zu ihren ersten Anregern, die gerade gegen die Nachäffung älterer Stile aufgetreten waren, einen rein historischen Charakter annahm. Man rief nach Stilechtheit und übersah ganz, wie stillos es war, in Stuben des 15. und 16. Jahrhunderts mit modernen Gehröcken wie in einem Museum umherzulaufen. Überall schossen Kunstgewerbe-Museen, Schulen, Vereine, Zeitschriften in die Höhe. Wien ging 1864 mit der Begründung des „Österreichischen Museums für Kunst und Industrie" voran, dann folgte Karlsruhe, 1867 Berlin. Allein die Wirkungen ließen sich nur langsam spüren. Auf der Pariser Weltausstellung von 1867 konnte von Falke die deutsche Abteilung noch für die „uninteressanteste und langweiligste" erklären, 1873 Lessing noch von dem „traurigen, unglaublich niedrigen Stande unserer kunstgewerblichen Bildung" sprechen. Immer noch herrschte bei den Teppichen die naturalistische Blumistik und ahmte man auf den Stickereien Landschaften und Figurenbilder, auf dem Porzellan Ölgemälde nach. Die ersten Fortschritte zeigten sich in Wien bei den Gläsern von Lobmeyer und den Teppichen von Ph. Haas mit ihren schönen Flächenornamenten. In Berlin lieferten Sy und Wagner treffliche Silberarbeiten mit figürlichem Schmuck von Siemering und anderen.

Zuerst huldigte man hauptsächlich der italienischen Renaissance, nach der Begründung des neuen Reiches aber warf man sich mit Begeisterung der deutschen Renaissance in die Arme. Das Erscheinen der „Geschichte der deutschen Renaissance" von Wilhelm Lübke (1873) und die Münchner Kunstgewerbe-Ausstellung von 1876, für die Lorenz Gedon (vgl. S. 585) die Innenräume dekoriert hatte, waren die entscheidenden Daten. Georg Hirth folgte mit seinem „Formenschatz der Renaissance" und dem „Deutschen Zimmer". Jeder einigermaßen wohlhabende Bürger führte nun eichene Paneele um sein Speisezimmer herum und bestellte sie mit mächtigen altdeutschen Humpen, Gläsern und Trinkhörnern, fügte schwere, geschnitzte Büffets und bunte Kachelöfen dazwischen ein und gab dem Ganzen durch Butzenscheiben die passende anheimelnd schummerige Beleuchtung. Und nicht minder waren die altdeutschen Weinstuben und Bierkneipen im Schwange.



Abb. 496. Friedrich Schinkel: Eimer. (Zu dieser Seite.)

Zwei große Vorteile ergaben sich aus diesem „architektonischen und kunstgewerblichen Dauerkostümfest", wie die Bewegung kürzlich genannt worden ist. Erstlich ein nationaler: Deutschland hatte nun seinen eigenen Stil, es wurde vom Auslande unabhängig und konnte vom Import zuweilen zum Export übergehen. Und zweitens ein technischer: an den reichen Formen der Renaissance übten sich wieder das Auge und die Hand des Werkmanns. All die

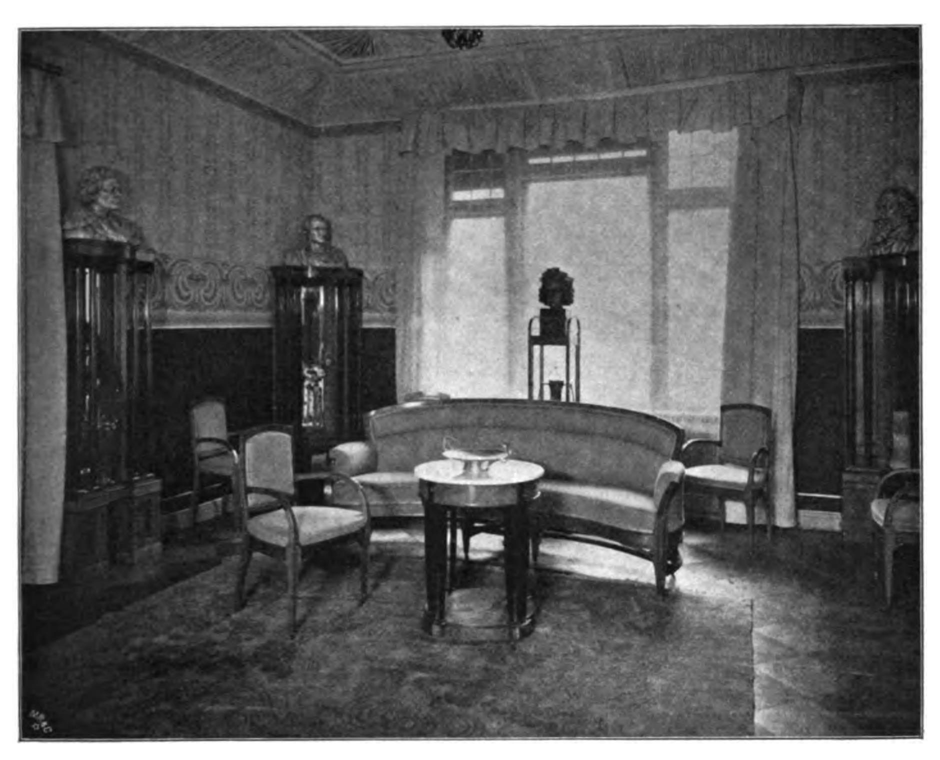


Abb. 497. Otto Eckmann: Musikzimmer, ausgeführt von Keller und Reiner, Berlin. (Zu Seite 592.)

verlorenen Techniken, die richtige Schmiedearbeit, die Bronzeziselierung, die Glasmalerei wurden wieder erlernt.

Auf die Dauer blieb man natürlich nicht bei dem einen Stile. Seit den achtziger Jahren zog man Barockformen hinzu, dann wagte man sich ans Rokoko und schließlich landete man wieder beim Empire. Neue Anregungen brachte Japan, das bei uns viel später als in Frankreich, hauptsächlich durch Justus Brinckmanns „Kunst und Handwerk in Japan" bekannt wurde (1889). Moritz Meurer veröffentlichte seine Pflanzenbilder, Anton Seder „Die Pflanze in Kunst und Kunstgewerbe" und „Das Tier in der dekorativen Kunst". Letzterer hat als Direktor der Straßburger Kunstgewerbeschule eine ungemein befruchtende Thätigkeit entfaltet. Endlich begannen die englischen schlichten Möbel, Stoffe und Tapeten in Deutschland einzubringen und Mode zu werden.

Von einem wirklich modernen deutschen Kunstgewerbe läßt sich erst seit der Mitte der neunziger Jahre reden. Noch die Berliner Gewerbeausstellung von 1896 bot davon so gut wie nichts. Die Bewegung gleicht mehr der englischen und belgischen als der französischen. Wie dort versuchen sich die Künstler gleichzeitig auf den verschiedensten Gebieten, ja sie gehen in ihrem Bestreben, das ganze Leben künstlerisch zu gestalten, zum Teil noch über jene hinaus. Sie zeichnen nicht nur Möbel, Tapeten, Teppiche und Stickereien, entwerfen Eßbestecke, Gläser, Vasen und Uhren, sondern sie erfinden auch neue Drucktypen und wollen selbst die Kleidung reformieren. Die Anfänge lassen sich am besten in den Ornamenten der Zeitschriften „Pan" und „Jugend" verfolgen. Einen wichtigen Anstoß gaben dann die Zimmer des Belgiers van de Velde, die der Pariser Kunsthändler Bing 1897 in Dresden ausgestellt hatte, wenn sich auch ihre abstrakten logischen Linien zu den mehr auf Pflanzen- und Tierformen begründeten Ornamenten der Deutschen in einen starken Gegensatz stellten. Unmittelbar darauf kündeten drei deutsche kunstgewerbliche Zeitschriften ihr Erscheinen an. Die Darmstädter „Deutsche Kunst und Dekoration" erstrebte die „Förderung einer mitten im Leben stehenden, vom Volke getragenen, gesunden deutschen Kunst" und wollte den Freunden Eigenes, Ebenbürtiges gegenüberstellen, der Münchner „Dekorativen Kunst", die den in Paris ansässigen deutschen Meier-Gräfe zum Mitherausgeber

hatte und sich den einleitenden Aufsatz von einem Franzosen schreiben ließ, schwebte dagegen gerade die gegenseitige Befruchtung der Nationen als Ideal vor, die Wiener Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" stellte die österreichischen Interessen in den Vordergrund. Aus allen dreien aber klang es gleichmäßig heraus, daß Künstler und Kunstgewerbetreibende aufs engste zusammengehören, daß es keine Künstler zweiten Ranges gibt. Weitere wichtige Schritte waren die Gründungen der „Münchner Werkstätten für Kunst im Handwerk" und der Darmstädter Künstlerkolonie durch Großherzog Ludwig von Hessen. Bücher wie Lichtwarks „Palastfenster und Flügelthür" und Schultze-Naumburgs „Häusliche Kunstpflege" halfen die gesunden neuen Anschauungen in weite Kreise tragen. Den ersten ausgiebigen Überblick über die Leistungen bot die Pariser Weltausstellung 1900, der ein Jahr darauf die Darmstädter Veranstaltung „Ein Dokument deutscher Kunst" folgte.

Was an der Bewegung gesund ist, das ist der Wille, Eigenes zu geben statt der überkommenen Formen, das Streben nach einfacher Gediegenheit gegenüber der Überladung, nach harmonischer Stimmung gegenüber der Buntheit, das Betonen der geraden oder leichtgeschwungenen Linien gegenüber dem Schnörkel, die Wertschätzung des Materials. Damit sind aber zugleich auch die Auswüchse gegeben, in die sie zuweilen verfiel: die Sucht, um jeden Preis aufzufallen, die zu große Nüchternheit auf der einen und die Vorliebe für bandwurmartig ausschweifende Linien auf der anderen Seite, die müde Stimmungsseligkeit und die Überschätzung des Materials auf Kosten der Verzierung: Der Hauptfehler aber war bis jetzt, daß man eine reine Luxuskunst, eine Kunst für die oberen Zehntausend schuf. Die reichsten Anregungen hat der hochbegabte und phantasievolle Otto Eckmann (gest. 1902) gegeben, der sich auf fast allen Gebieten bethätigt hat (Abb. 497). Bei der Einrichtung ganzer Häuser haben sich von den Münchnern Hans Berlepsch-Valendas, Richard Riemerschmied und Bernhard Pankok, von den Darmstädtern Josef Olbrich und Peter Behrens am meisten hervorgethan. Hermann Obrist hat sein Talent wohl am schönsten in seinen Stickereien, Melchior Lechter in seinen Glasmalereien gezeigt. In der Kunsttöpferei haben Max Läuger und andere sich mit Glück an die heimische Bauernkunst angelehnt (Abb. 498 u. 499). In der Schmuckkunst hat man sich in Pforzheim und Berlin die Pariser Errungenschaften zu nutze gemacht, dabei aber die geringere Kaufkraft des deutschen Publikums nicht aus dem Auge verloren. Und so regt es sich überall: beim Schmiedeeisen, bei den Edelmetallen, in der Glasindustrie, bei den Lederarbeiten. Die schlimmste Gefahr droht der noch in voller Gärung befindlichen Bewegung von der Hast, mit der gearbeitet wird, und von der Skrupellosigkeit mancher Industrieller, die die Werke der Künstler nicht nur vergröbern, sondern zum Teil geradezu parodieren.



Abb. 498. Max Läuger: Vase.
Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, Berlin.
(Zu dieser Seite.)



Abb. 499. Max Läuger: Vase.
Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, Berlin.
(Zu dieser Seite.)



Abb. 500. William Hogarth: Der Tod der Gräfin. London, National Gallery.
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu Seite 594.)

C. Die englische und amerikanische Kunst.

Malerei. Neben der französischen und der deutschen Malerei, die trotz mancher Verschiedenheiten einen annähernd parallelen Weg eingeschlagen haben, nimmt die englische eine merkwürdige Sonderstellung ein. Während der Lauf jener durch den Klassizismus in ein völlig anderes Fahrwasser gelenkt wurde, spielte hier die klassizistische Strömung nur eine untergeordnete Rolle. Der englischen Kunst ist die Aufgabe zugefallen, das Bindeglied zwischen der Malerei des 18. Jahrhunderts und der Kunst zu bilden, die sich auf dem Kontinent seit etwa 1820 entwickelte. So paßt auch alles das, was in der Einleitung zur allgemeinen Charakteristik des 19. Jahrhunderts gesagt worden ist, nur bis zu einem gewissen Grade auf sie. Indem sie die Traditionen weiter pflegte, die sich auf van Dyck, Claude Lorrain, die Schule Watteaus und die Porträtmaler Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. stützten, wurde sie keine Ausstellungs- und Museumskunst, sondern blieb im Grunde eine Liebhaberkunst. Während sie auf den Gebieten der Historie und der Schlachtenmalerei nur kümmerliche Blüten zeitigte, fand sie ihr eigentliches Feld im Porträt und in der Landschaft, zu denen sich dann noch das Genrebild gesellte. Auf den beiden letzteren Gebieten hat sie die kontinentale Kunst, von der sie nur wenig empfing, stark befruchtet. Später kam dann eine Zeit, wo die englischen Künstler sich

in anderen Ländern, vor allem in Paris, ihre technische Ausbildung holten: allein die Kunst ihres Landes hatte sich inzwischen so gefestigt, daß auch ihre Bilder einen durchaus englischen Charakter tragen.

Eine eigentlich englische Malerei gibt es erst seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts. Alles was vorher an wirklich Bemerkenswertem in dem Inselreiche geschaffen worden ist, rührt von Ausländern, in erster Linie Niederländern, daneben Deutschen und Franzosen her. Freilich könnten die Briten Hans Holbein, Anthonys Mor und van Dyck mit demselben Rechte zu den Ihren rechnen, wie sie es so gern mit Händel und Weber thun. Größer ist der Anspruch, den sie auf den trefflichen Porträtisten Peter Lely, eigentlich Pieter van der Faes aus Soest (1618—1680), den Hofmaler Karls I. und Karls II., der 37 Jahre, und auf Gottfried Kneller aus Lübeck (1646—1723), der sogar 47 Jahre seines Lebens in England verbrachte, erheben dürfen. Etwas spezifisch Englisches haben aber auch diese nicht, da sie sich völlig an van Dyck und die Franzosen anlehnten. Die einheimischen Künstler verblassen fast gänzlich neben ihnen, ausgenommen höchstens die beiden Miniaturisten und Bildnismaler Isaac und Peter Oliver und James Thornhill, der die Kuppel der Paulskathedrale ausgemalt hat.

Der erste wahrhaft interessante und bedeutende englische Maler, der erste, der mit eigenen Augen die Welt ansah, anstatt das zu wiederholen, was andere vor ihm besser gemacht hatten, ist William Hogarth (1697—1764). Durchaus englisch ist die zuweilen groteske Charakterisierungskunst und beißende Satire dieses Zeitgenossen Jonathan Swifts, dessen Schriften er auf seinem Selbstporträt angebracht hat, und englisch auch die Neigung, die Kunst der Moral dienstbar zu machen, die Menschen durch sie bessern zu wollen.

Als Sohn eines Schullehrers in London geboren, war Hogarth frühzeitig in das Atelier eines Silberschmieds eingetreten, bei dem er Namenszüge, Wappen und ähnliches gravieren mußte. Bald aber begann ihn das Leben der Großstadt mit seinen Leidenschaften, Lastern und Gebrechen zu fesseln. Seinen Ruhm begründete er mit dem Lebenslauf einer Dirne und dem Lebenslauf eines Wüstlings, Serien von Bildern zum Teil sehr drastischen und von einer ganz außerordentlichen Erfindungsgabe zeugenden Inhalts, die durch den Kupferstich eine ungeheure Verbreitung fanden, wie denn Hogarth von seinen Zeitgenossen weit mehr als Stecher denn als Maler geschätzt wurde. Von den späteren ähnlichen Werken ist die Heirat à la mode in der National Gallery das bedeutendste (Abb. 500). Wenn er der ganzen Tendenz nach auch das Malerische stark dem Inhaltlichen unterordnete, das Charakteristische zuweilen bis zur Grimasse übertrieb und die Komposition überlud, so zeigen doch die besten dieser Bilder nicht nur eine gut abgewogene Komposition, sondern auch überraschend feine malerische Qualitäten. Und ganz ausgezeichnet ist es, wie jedes Bild trotz des intimen Zusammenhangs mit den anderen ein geschlossenes Ganzes bildet. Freier und ungezwungener konnte sich diese malerische Begabung in den Bildnissen und Werken wie dem berühmten Crevettenmädchen äußern, die zum Teil von den Meisterwerken eines Frans Hals nicht weit entfernt sind. Schwächer sind die Ergebnisse seiner Exkursionen in das historische Genre, wenn sie auch keineswegs den Spott verdienen, mit dem sie früher überschüttet wurden.

Es ist eigentümlich, daß diesem Vorläufer gerade das fehlte, woran wir bei der älteren englischen Kunst mit in erster Linie denken, die vornehme Zurückhaltung und die zugleich diskrete und satte Schönheit des Kolorits. Diesen Charakter der Kunst ihres Landes zu geben, war das Werk der beiden größten englischen Maler aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Joshua Reynolds (1723—1792) und Thomas Gainsborough (1727—1788).

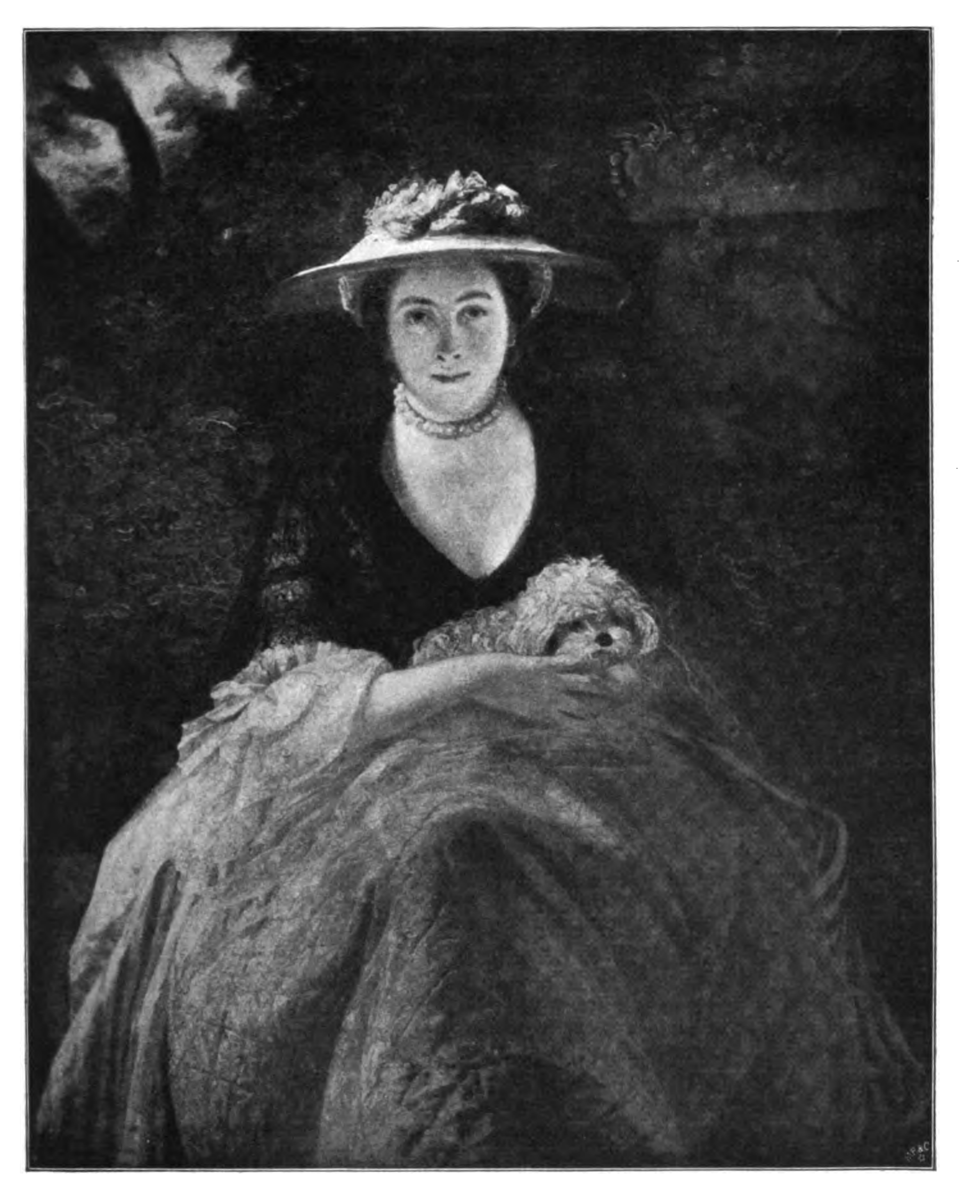


Abb. 501. Joshua Reynolds: Nelly O'Brien. London, Wallace Collection.
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu Seite 596.)

Sie beide waren keine kühnen Neuerer, sondern wollten im Sinne der alten Meister malen. Reynolds' höchster Wunsch war es Tizian zu erreichen, und von Gainsborough wissen wir, daß er Rubens, van Dyck und Teniers kopiert hat. „Wir kommen alle in den Himmel, und van Dyck ist mit von der Partie", sagte er noch auf seinem Totenbette. Wie stark der Einfluß dieses Meisters aber auch auf Reynolds gewesen ist, davon kann man sich vor seinem Bildnis zweier junger Edelleute in der National Gallery überzeugen. Dazu kamen fran=

zösische Einflüsse. Gingen doch damals unzählige französische Bilder in englischen Privatbesitz über, lebten doch französische Maler in England. Trotzdem ist die Kunst dieser beiden Maler durchaus englisch. Wir atmen förmlich die Luft dieser nicht gespreizten und prunkenden, sondern ungezwungen vornehmen Gesellschaft. Echt englisch sind diese Gentlemen, die jeder Lebenslage gewachsen zu sein scheinen, diese Ladies, die die dargebrachten Huldigungen mit vollendeter Liebenswürdigkeit als selbstverständlich hinnehmen. Wer von den beiden Malern der größere ist, darüber wird der Streit nie verstummen. Gainsborough besaß den flotteren, kräftigeren Vortrag, wie er denn oft das Wort Knellers zitierte, ein Gemälde sei nicht zum Beriechen; Reynolds die sicherere Zeichnung. Jener war der größere Kolorist — den größten seit Rubens und Watteau hat ihn Ruskin genannt —, aber dieser gab seinen besten Werken eine solche Vornehmheit des Tons, wie sie der Rivale kaum erreicht hat. Gainsboroughs Personen geben sich zuweilen noch ungezwungener und lebendiger, die Reynolds' haben die eindringendere Seelenanalyse für sich. Dabei ist Reynolds ein Kindermaler sondergleichen. Keiner vor ihm hat die unsagbare Lieblichkeit und vor allem das so flüchtige und doch so intensive Leben, das ein Kindergesicht bei allen Ausbrüchen der Freude und des Schmerzes durchzuckt, so treu und gewinnend wiedergegeben. Hier hat ihm Gainsborough nichts Ebenbürtiges entgegenzusetzen. Aber dafür war dieser wieder auch ein großer Landschafter. Kurzum, je tiefer wir in das Schaffen der beiden eindringen, desto mehr überzeugen wir uns von der Nutzlosigkeit, einen Rangunterschied aufstellen zu wollen.

Ihre Charaktere und äußeren Lebensschicksale waren sehr verschieden. Reynolds, der Schulmeistersohn, empfing seine ersten Eindrücke durch die klassischen Schriftsteller, Gainsborough wuchs zwischen Wiesen und Wäldern auf. Jener ging schon mit 26 Jahren nach Italien und studierte lange Zeit in Rom, Parma, Florenz und Venedig, vor allem Correggio und Tizian, dieser verbrachte den größten Teil seines Lebens auf dem Lande in Ipswich. Der erstere wurde schon 1768 zum Präsidenten der neugegründeten Akademie erwählt und auch sonst mit Ehren aller Art überschüttet, der letztere wahrte sich auch als Mitglied der Akademie seine Unabhängigkeit und hatte oft Streitigkeiten mit dieser, sodaß er zuletzt überhaupt nicht mehr ausstellte. Gemeinsam war ihnen die Leichtigkeit und Unermüdlichkeit des Schaffens. „Seine Hand ist so leicht wie der Zug einer Wolke und so schnell wie der Blitz eines Sonnenstrahls“, hat man von Gainsborough gesagt, und von Reynolds wird erzählt, daß er bei einem Honorar von 500 Mark für den Kopf 120000 im Jahre verdiente, da er sechs Modelle am Tage empfing und durchschnittlich nur vier Sitzungen brauchte. Ob die beiden Meister die größten Bildnismaler der früheren Jahrhunderte erreicht haben, sei dahingestellt. Wir empfinden vor ihren Werken dasselbe Vergnügen, das keinen Wunsch offen läßt. Reynolds' Nelly O'Brien (Abb. 501) versetzt uns mit ihrem bezaubernden Lächeln, das durch den Schatten des Hutes etwas Rätselhaftes erhält, in eine ähnliche Stimmung wie Rembrandts schönste Frauenbildnisse, und über Gainsboroughs Perdita und Miß Siddons liegt ein Zug von so unbeschreiblicher Anmut und Hoheit, daß wir ihnen huldigen möchten wie lebenden Personen. Nicht minder bedeutend sind des letzteren große Porträtgruppen (Abb. 502).

Der Ruhm dieser beiden großen Männer hat den der anderen englischen Bildnismaler lange Zeit verdunkelt. Unter ihren eigentlichen Zeitgenossen steht George Romney (1734—1802) ihnen an Größe und Tiefe wohl nach, ist ihnen aber in der Darstellung jugendlicher Anmut und reifer weiblicher Schönheit ebenbürtig (Abb. 503). Berühmt sind vor allem seine zahllosen Bildnisse der Lady Hamilton, der Geliebten des Admirals Nelson, die auch Goethe als ein Meister-

werk der großen Künstlerin Natur bezeichnete. Sie hat dem Maler, wie er selbst sagt, das Beste von seiner Kunst eingegeben. Von der jüngeren Generation ist Thomas Lawrence (1769—1830) die blendendste Erscheinung. Ein Wunderkind, wie es nur wenige gegeben hat, das mit 9 Jahren die schwierigsten Werke zu kopieren vermochte und mit 12 Jahren als Bildnismaler berühmt

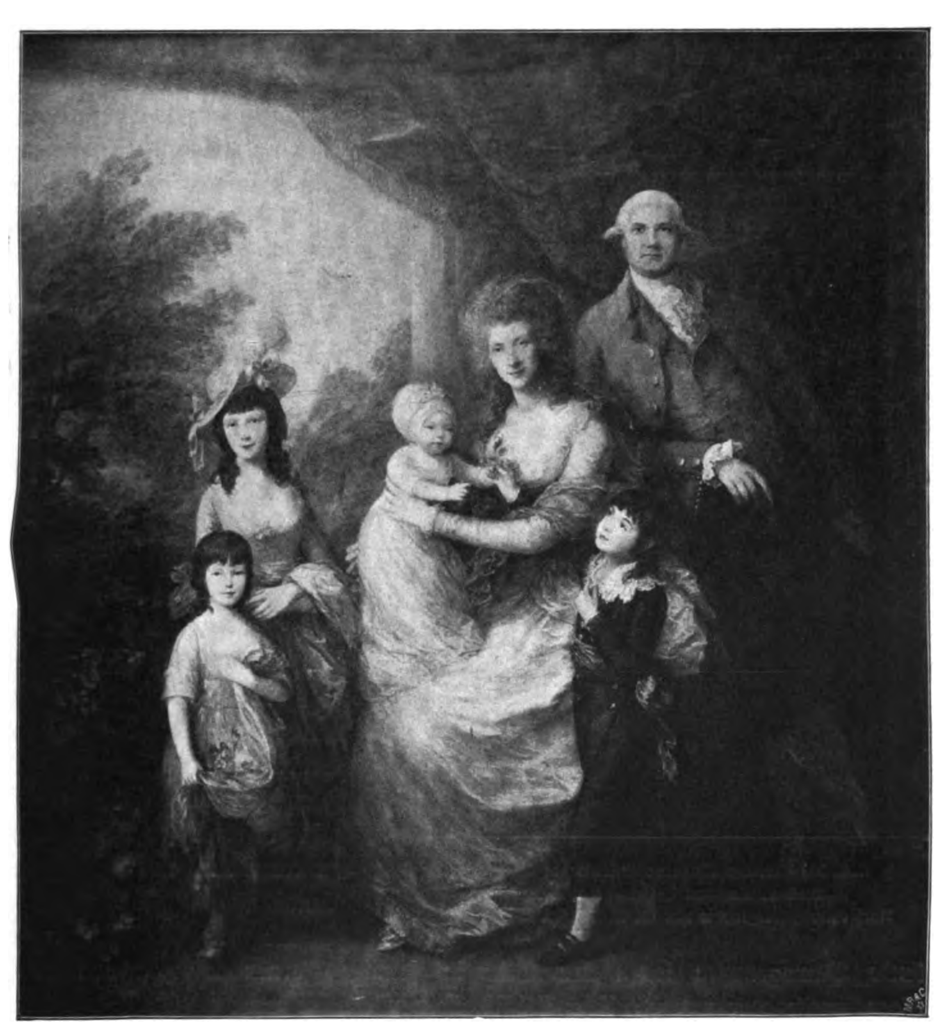


Abb. 502. Thomas Gainsborough: Familie Baillie. London, National Gallery. (Zu Seite 596.)
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London.

war, später der Abgott der ganzen vornehmen Welt, die er mit seinen außerordentlichen gesellschaftlichen Gaben hinriß, mit 26 Jahren Mitglied der Akademie und später ihr Präsident, hat er selbst Reynolds' glänzende Laufbahn in den Schatten gestellt. Alle Berühmtheiten seiner Zeit, Männer wie Frauen, hat er verewigt, oftmals etwas oberflächlich und zuweilen sogar manieriert, in seinen besten Werken aber mit derselben Vornehmheit und demselben Geschmack

der Anordnung und des Kolorits wie die größeren Vorgänger. Nur einer von seinen Zeitgenossen konnte vorübergehend als Rivale für ihn in Betracht kommen, John Hoppner (1759—1810), dessen Frauenbildnisse sich durch höchst geschmackvolle Einfachheit auszeichnen.

Was Reynolds und Lawrence für England bedeuteten, war Henry Raeburn (1756—1823) für Schottland. Im Kolorit steht er den großen Briten nach, dagegen erreicht er sie voll in der Beherrschung von Licht und Schatten (Abb. 504). Und dabei besaß er zuweilen eine Kraft und Breite des Vortrags, die an Velazquez und Frans Hals erinnern und ihn zur Darstellung männlicher Charakterköpfe wie wenige andere befähigten.

Abb. 503. George Romney: Bildnis der Mrs. Currie. London, National Gallery. (Zu Seite 596.)
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London.

Neben dem Porträt hat vor allem die Landschaft den Ruhm der englischen Schule begründet. Ihr erster bedeutender Vertreter, Richard Wilson (1714—1782), ist zwar älter als Reynolds, zählte aber bereits 36 Jahre, als er in Venedig unter Zuccarellis Einfluß vom Porträt zur Landschaft überging. Wie vor ihm in England hauptsächlich Claude Lorrain und Poussin nachgeahmt worden waren, so wurde auch er durch das Studium der beiden großen Franzosen und einen sechsjährigen römischen Aufenthalt zu einer durchaus klassischen Landschaftsauffassung geführt. Dunkle wie Kulissen wirkende Baumgruppen leiten den Blick in sonnige Fernen mit Ruinen und Seen, antike oder mythologische Staffagefiguren beleben meist den Vordergrund. Der Ton besitzt oft eine große Feinheit, das Licht eine zarte Transparenz, so daß der Künstler im Gegensatz zur Mitwelt, die ihn nicht verstand, von der Nachwelt zuweilen überschätzt wird (Abb. 505). Den Eindruck einer eigenartigen Persönlichkeit empfängt man nicht vor seinen Werken. Das Schlimmste war, daß Wilson auch die englische Landschaft durchaus im italienischen Lichte sah; so ist nicht er, sondern Gainsborough der eigentliche Vater der englischen Landschaft.

Gainsborough brauchte keine klassischen Bäume, keine Tempel, keinen italienischen Himmel, die Wälder und saftigen Wiesen, die Landhäuschen seiner Heimat sagten ihm genug. Statt der Nymphen und Niobiden setzte er heim-

kehrende Holzfäller, Bauern mit Marktwagen, Mädchen mit Schweineherden in sie hinein. Alles atmet bei ihm Frieden und ländliches Glück. Durchaus Neues brachte freilich auch er nicht. Wir kennen diese flüssige impressionistische Behandlung der Bäume, ihr bläuliches Grün und ihr goldiges Braun von den Franzosen der Watteau-Schule her. Und auch seine Art der Wolkenbehandlung und die ewig wiederkehrende Nachmittagsbeleuchtung mit den goldigen oder rötlichen Wolken hat etwas Konventionelles, wie er denn auch nach Zeichnungen oder aus dem Gedächtnis und nicht direkt nach der Natur malte (Abb. 506). Umgekehrt ist Old Crome (1768—1821), der Begründer der Norwich School, in seinem saftigen braunen Kolorit von den Holländern abhängig, von denen er besonders Hobbema verehrte (Abb. 507). Crome war ein kräftigerer und gediegenerer Zeichner als Gainsborough, seine Eichen werden höchstens von denen Rousseaus übertroffen. Aber auch in der Darstellung der Luft und des Raumes bezeichnen seine Werke einen Fortschritt. Die Motive sind zuweilen so einfach, daß nur ein ganz großer Meister sie anziehend zu machen vermochte; besteht doch z. B. seine „Mousehold Heath" aus weiter nichts als einem mit Gras und Heide bewachsenen Hügel unter einem Himmel mit goldenen Wolken. Unter Cromes Altersgenossen ist Robert Ladbrooke (1770—1842), unter seinen Schülern und Nachfolgern vor allem sein Sohn John Bernay Crome (1792—1842), der schöne Mondlandschaften gemalt hat, und der allerdings in erster Linie durch seine Radierungen und Aquarelle berühmt gewordene John Sell Cotman (1782—1842) hervorzuheben. Ehrlichkeit, Kraft und Schlichtheit sind die Kennzeichen dieser ersten intimen Landschaftsschule der modernen Kunst. Gleichzeitig mit Crome wirkte in Edinburg Alexander Nasmyth (1758—1840), der Begründer der schottischen Landschaftsschule.

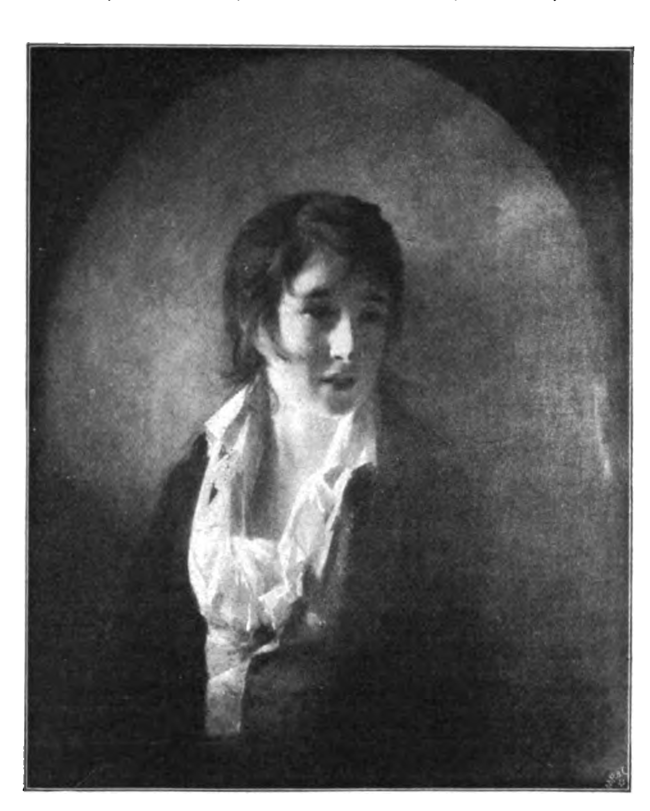


Abb. 504. Henry Raeburn: Porträt. (Zu Seite 598.)
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London.



Abb. 505. Richard Wilson: Der Averner See. London, National Gallery.
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu Seite 598.)

Hatten Gainsborough und Crome die intimen Reize der englischen Landschaft für die Kunst erobert, so machte sich der in Suffolk geborene John Constable (1776—1837) nun auch ganz vom Einfluß der alten Meister los, sah mit eigenen Augen die Natur und gab sie frisch und unbefangen so wieder, wie sie sich ihm darbot (Abb. 508). Er war der erste, der die so einfache und doch epochemachende Entdeckung machte, daß die Bäume und das Gras nicht braun, sondern grün aussehen, und auch der erste, der nicht nur blaue Himmel mit goldigen Wolken, Sonnenaufgänge und Sonnenuntergänge schön fand, sondern auch an trüben Tagen und regenschweren Wolken malerische Reize entdeckte. Ja er bevorzugte geradezu die Regenstimmung, so daß einer seiner Kollegen im Scherz zu sagen pflegte: „Ich will jetzt Constable sehen, bring mir meinen Regenschirm.“ Auch Ruskin liebte dieses „Überzieherwetter“ nicht sonderlich, weil es sowohl der Majestät des Sturmes als der Lieblichkeit des ruhigen Wetters ermangle. Constable kümmerte das wenig, er liebte diese rasch vorüberziehenden Regenschauer, die so charakteristisch für die englische Ebene sind, weil er vor allem und mehr noch als die feuchten Wiesen im Frühlingsgrün und die freundlichen Landhäuschen den Himmel liebte, den Himmel in allen seinen Erscheinungen. „Der Himmel ist der Grund- und Hauptton der Tonleiter, das Hauptorgan des Gefühls in der Landschaft.“ Die zahlreichen in Hampstead gemalten Studien, die jetzt das South-Kensington-Museum aufbewahrt, legen ein beredtes Zeugnis von dem Ernste ab, mit dem er ihn erforschte. Nicht die Dinge an und für sich sind malerisch, sondern die Luft, die sie umspielt, Licht und Schatten machen sie malerisch. So wurde Constable zum ersten großen Stimmungslandschafter des 19. Jahrhunderts.

David Cox (1783—1859), der bedeutendste unmittelbare Nachfolger Constables, war den größten Teil seines Lebens als Aquarellmaler thätig und hat erst spät die Ölmalerei aufgenommen. Auch er liebte den frischen Glanz der Landschaft nach dem Regen, das feuchte Gras, die rote Heide und den leicht verschleierten Himmel, aber er malte farbiger und in seiner späteren Zeit immer breiter und majestätischer, gab mehr Eindrücke seiner Seele als treue Abbilder der Natur. Die Hauptsache ins Auge fassen und alles ihr unterordnen, hat er als sein Prinzip ausgesprochen.

Constables und seiner Genossen Einfluß ist außerordentlich groß gewesen. Sie haben nicht nur auf die englische Landschaft höchst befruchtend gewirkt, sondern auch, wie wir früher sahen, den französischen Meistern des Paysage intime die entscheidenden Anregungen gegeben, und von da aus laufen die Fäden nach allen Ländern. Aber sie stellen nur eine Richtung innerhalb der Landschaftsmalerei ihres Landes dar. Gleichzeitig mit ihnen schuf ein Meister, der, gerade in seinen höchsten und eigenartigsten Leistungen von der Mitwelt unverstanden, uns jetzt als die gewaltigste Persönlichkeit der damaligen englischen Kunst erscheint: Joseph Mallord William Turner (1775—1851).

Turner ist nicht nur der größte moderne englische Landschaftsmaler, sondern vielleicht der größte Landschaftsmaler aller Länder und Zeiten. Kein anderer hat alles in dem Maße beherrscht wie er, Zeichnung und Komposition, Licht und Farbe. Neben seinen Bäumen erscheinen die Constables flau, neben seinen Wolken die der anderen schwer und wollig. In der Intensität des Lichtes beim Sonnenaufgang und Sonnenuntergang hat er Claude Lorrain erreicht, aber er hat zugleich Beleuchtungen gemalt, die weder Claude noch alle anderen vorher überhaupt gesehen zu haben scheinen. Und neben seinen Farben verblassen die aller anderen. Bei allen vor-

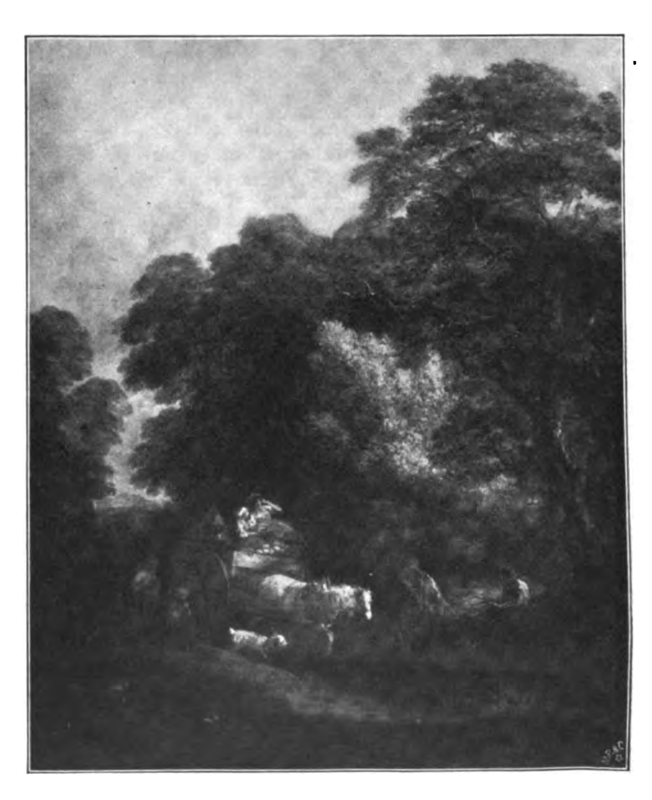


Abb. 506. Thomas Gainsborough: Der Marktwagen.
London, National Gallery.
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu Seite 599.)

hergehenden Malern der Neuzeit findet man Analoga in der Kunstgeschichte, Turners Schöpfungen bringen etwas durchaus Neues. Hic incipit Ars nova, könnte man als Motto über die Turnersäle der National Gallery setzen. Und dieses Neue erschien so unerhört, so unwahrscheinlich, daß man sich gar nicht die Mühe nahm, seine Eindrücke nachzuprüfen, sondern sie einfach verlachte, ja daß man in seinem Schaffen einfach zwei Perioden unterschied, die gesunde und die verrückte. Und wie Turner alle ältere Kunst überbot, so machte er sich alle kommenden Geschlechter tributpflichtig, bis hinunter zu den Impressionisten. So ist er nicht nur eine der gewaltigsten, sondern auch eine der fruchtbringendsten Erscheinungen des 19. Jahrhunderts.

Wenn man zuerst den Turner-Saal der National Gallery betritt, hält man es für unmöglich, daß ein Maler diese so ungemein verschiedenen Bilder geschaffen haben kann. Erst nach und nach findet man das Band, das sie alle miteinander verknüpft, erkennt man, daß die Entwickelung des Meisters sehr allmählich und durchaus folgerichtig vor sich gegangen ist. Aus seiner ersten Periode stammen die großen Seestücke wie der „Tod Nelsons“, in denen sich nicht nur der Einfluß van de Veldes, sondern auch Anlehnungen an die englischen Historienmaler bemerkbar machen, wie denn Turner überhaupt lange andere Meister nachahmte, sie freilich mit Eigenem immer mehr durchsetzend. Die Zeichnung ist in ihnen noch schwer, die graugrünen und graubraunen Farben wirken fast monoton. Dann folgt die Zeit der komponierten heroischen Landschaften mit antiker Staffage, Brücken und Palästen, mächtigen Baumgruppen und weiten Horizonten. Die Luft wird durchsichtiger, die Farbe natürlicher. In den zwanziger Jahren reißt dann das Licht alles an sich, es kommt die Zeit, in der er mit Claude um die Palme ringt. „Dido die Ausrüstung der Flotte dirigierend“ mit dem Fluß in der Mitte, den langen Reihen von Palästen und dem leuchtenden Sonnenball, vor allem aber die beiden großen Gemälde, die laut seinem Testament neben zwei Bilder Claudes gehängt werden mußten, sind dafür charakteristisch. Aber schon ist die Befreiung gekommen, die Farbe hat sich zum Licht gesellt, Huldigungen an sie beide, wahre Farbenfeuerwerke sind die



Abb. 507. Old Crome: Landschaft mit Schäfer.
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu Seite 599.)

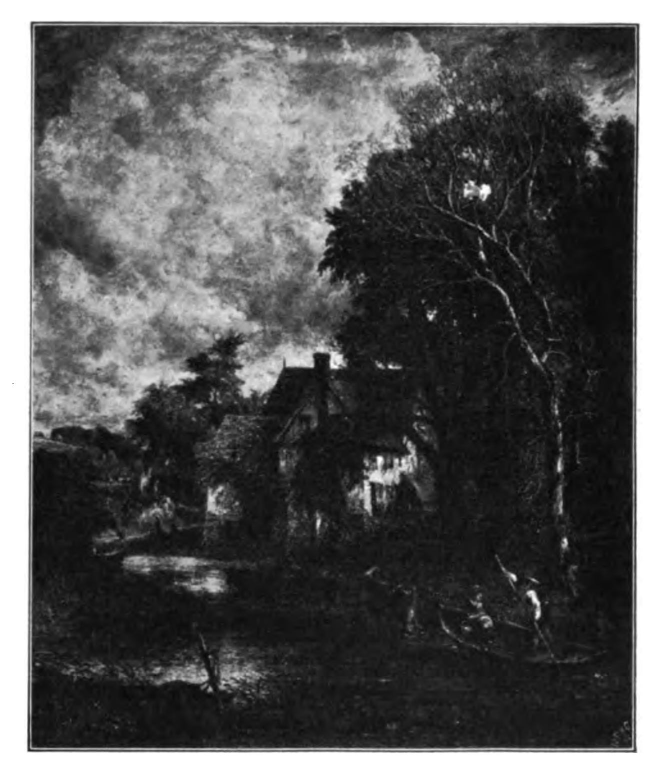


Abb. 508. John Constable: Die Meierei im Thal. London, National Gallery. Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu Seite 600.)

Werke, die nun unter seinem Pinsel entstehen und in denen schon Ruskin den Gipfelpunkt seiner Thätigkeit erblickte. Zwei Farben dominieren, die noch nie auf einer Landschaft gesehen worden waren, Scharlach und Gold. Ulysses und Polyphem und der Figthing Téméraire (Abb. 509) gelten als die höchsten Leistungen dieser Zeit. Und in der That, etwas so Überwältigendes wie die in strahlendem Glanze aus dem Meere emportauchende Sonne und die in allen Farben schillernden zerflatternden Wölkchen auf dem einen oder wie der in blauen, roten und goldenen Tönen verglühende Abendhimmel und die spiegelglatte See, in der sich das himmliche Scheinspiel wiederholt, auf dem anderen Bilde, ist nie vorher gemalt worden. Die Natur in der höchsten Steigerung ihrer Schönheit spricht hier zu uns. Und doch sind wir noch nicht am Ende. Es kommt die letzte Periode (seit 1840), in der die Zeichnung zerfließt und nur die Licht- und Farbenstimmung im kühnsten Impressionismus festgehalten wird oder die Natur nur den vagen Inhalt für zauberhafte Visionen abgibt. Alles, was die späteren Franzosen geschaffen, scheint hier vorgeahnt, wenn nicht vorweggenommen. In Queen Mab's Grotte herrscht eine Fata Morgana-Stimmung, wie sie Gustave Moreau kaum je erreicht hat, auf den venezianischen Bildern sind die Nebel und Morgendünste mit einer Suggestivkraft, in den Fischerbooten die Schatten mit einer Leichtigkeit und Durchsichtigkeit gemalt, die auch von den besten Impressionisten nicht übertroffen worden sind. Und welch erhabene Trauerstimmung strömt „Wilkies Begräbnis“ (Abb. 510) mit den rabenschwarzen, ganz unnatürlich schwarzen Segeln und den leuchtenden Fackeln gegen den Nachthimmel aus! Das Unerhörteste aber ist vielleicht das Eisenbahnbild. Wie spießbürgerlich wirkt Menzels Potsdamer Eisenbahn daneben! Was kümmert Turner der Zug und die Landschaft! „Regen, Dampf und Schnelligkeit“, so nennt er sein Bild, den Kampf der Elemente stellt er dar und mitten drin die feurigen Augen des von Menschenhänden geschaffenen Ungeheuers, das sie rastlos durcheilt. Eine gewaltige Vorahnung von dem, was man später Großstadtpoesie nannte.

Hatte so England auf dem Gebiete der Landschaft bahnbrechend gewirkt, so gebührt ihm auch der Ruhm, auf einem anderen Gebiete die entscheidenden Anregungen gegeben zu haben, das in der Entwicklung der modernen Kunst keine mindere Bedeutung gewinnen sollte, in der Genremalerei. Es war kein Wunder, daß diese gerade in dem Lande zuerst zur Blüte kam, das einen Sterne und einen Goldsmith hervorgebracht hatte. Man braucht nur die Titel der Bilder des Schotten David Wilkie (1785—1841), des ersten und bedeutendsten Malers dieser Richtung, zu nennen, um ihre Tendenz und den ungeheuren Einfluß, den

sie ausgeübt hat, zu erkennen. Die Dorfpolitiker, der blinde Geiger (Abb. 511), der Zinstag, das Blindekuhspiel, die Pfändung, die Testamentseröffnung, denken wir da nicht sofort an Knaus und Vautier? Überdies wissen wir, daß Wilkies Bilder in Tausenden von Stichen in Deutschland verbreitet waren. Seine Vorbilder waren Teniers und Ostade, von dem ersteren hatte er fortwährend ein Bild auf seiner Staffelei, als er den blinden Geiger malte. Aber wenn seine Zeitgenossen fanden, daß er dem großen Niederländer technisch ebenbürtig und im Erzählen sogar überlegen sei, so können wir nur dem zweiten Teil ihrer Kritik beipflichten. Sein liebenswürdiger, freilich oft ein wenig banaler Humor, sein liebevolles Sichversenken ins Detail machen uns die Bilder auch heute noch anziehend, in der Feinheit des Tones aber stehen sie doch hinter Teniers zurück, soweit sie auch die ersten Düsseldorfer überragen. Seine Genrebilder fallen übrigens alle in das erste Viertel des 19. Jahrhunderts, da eine 1825 unternommene Reise nach dem Kontinent ihn ganz zum historischen Fache übergehen ließ. Von seinen Zeitgenossen ist Charles Leslie (1794—1859) der bedeutendste, durch die Güte seines Kolorits, sein treffliches Verständnis der Schriftsteller, die er illustrierte (Cervantes, Shakespeare, Molière, Sterne), und durch sein Vermögen, die kleinen Stimmungen und Verstimmungen des häuslichen Lebens auf den Gesichtern wiederzuspiegeln. Das bekannteste Beispiel dafür ist sein Bild: Onkel Tobias und die Witwe Wadman. Neben ihm sind William Collins (1788—1847), der besonders reizende Kinderszenen im Freien malte, und William Mulready (1786—1863) zu nennen, der seinen munteren Dorfschulbildern den besten Teil seines Ruhmes verdankt.

Was diesen Künstlern mehr oder weniger fehlte, die technische Meisterschaft, die vollkommene Beherrschung der Farbe und der Lichtwirkung, hatte ein etwas älterer, früh verstorbener Meister im vollsten Maße besessen, George Morland (1763—1804), dieser unselige, unstete Künstler, dessen von Skandalen aller Art erfülltes Leben sich in Kneipen niederster Sorte abspielte und der sich selbst die fürchterliche Grabschrift schrieb: „Hier liegt ein betrunkener Hund.“ Auch er hat eine ganze Anzahl Genreszenen gemalt, mit moralischen Lehren, die er selbst ach! nur zu wenig befolgte, und damit manchen Erfolg erzielt, seine Bedeutung aber liegt in seinen kraftvollen, phrasenlosen Bildern aus dem ländlichen Leben, Szenen auf der Landstraße, vor Bauernhäusern, in Dorfschenken und Ställen (Abb. 512). Seine Bilder zeigen eine Verve und Breite des Vortrags, eine Sicherheit der Beobachtung und dabei eine Tonschönheit, daß sie selbst neben einen Brouwer mit Ehren bestehen. Am bekanntesten sind Morlands Genrebilder mit Tieren, besonders Pferden und Schweinen, durch die er sich als einer der besten modernen Tiermaler legitimiert. Rein künstlerisch genommen stehen seine Tiere vielleicht noch über denen des viel berühmteren Edwin Landseer (1802—1873). Aber dieser besaß dafür Vorzüge, die beim großen Publikum weit schwerer in die Wagschale fallen als technisches Können. Landseer war in erster Linie Psycholog oder, wenn man lieber will, Naturhistoriker. Keiner hat so in der Seele des Hundes gelesen, keiner alle seine Eigentümlichkeiten, seine Vorzüge und Schattenseiten gekannt wie er. Und dies mußte ihm natürlich

ganz besonders bei einem Volke, das in die Hunde so vernarrt ist wie das englische, zu einer ungeheuren Beliebtheit verhelfen. Zuweilen ist er in den Fehler verfallen, die Hunde zu menschlich zu gestalten, menschliche Arten und Unarten (und selbst historische Szenen wie Alexander und Diogenes) unter der

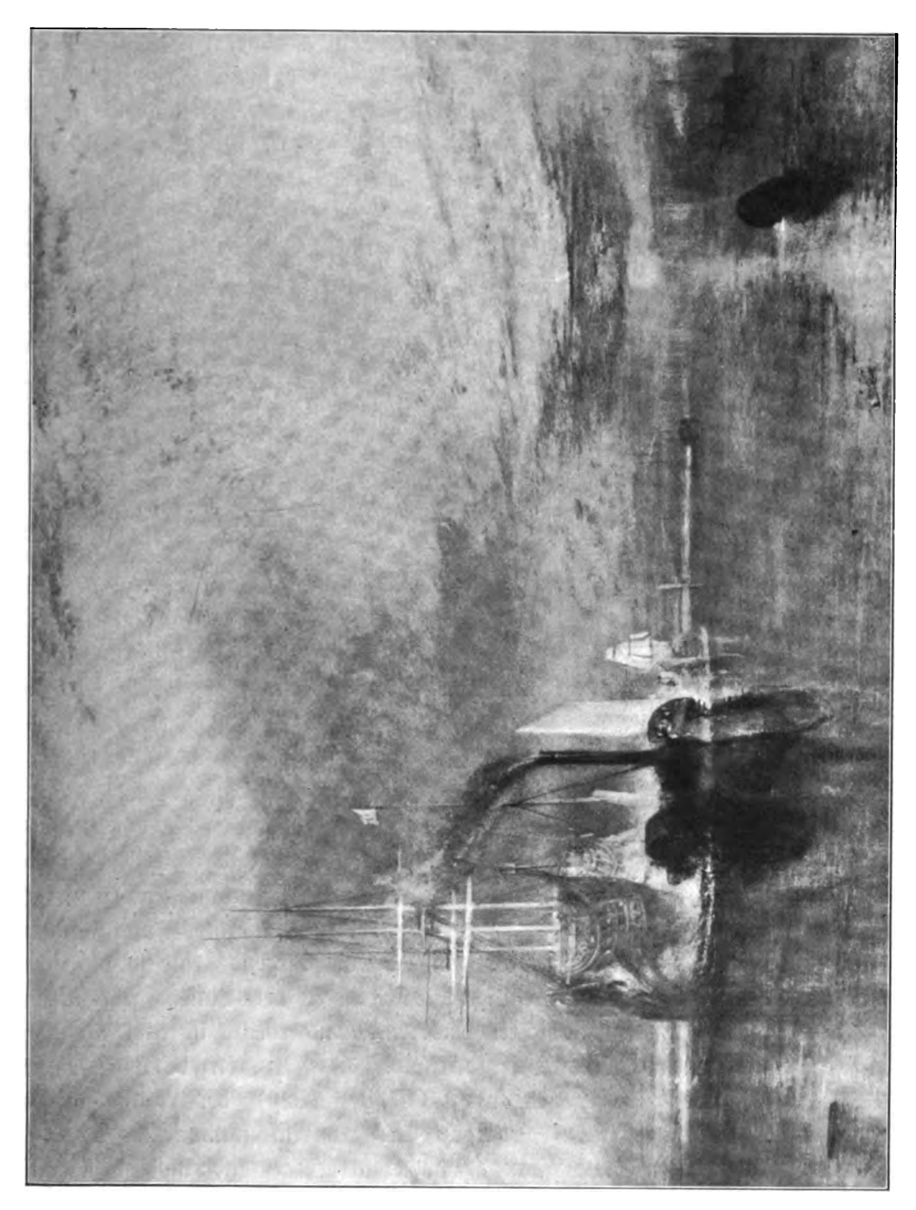


Abb. 509. William Turner: Die letzte Fahrt des „Téméraire". London, National Gallery. Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu Seite 608.)

Tiermaske darzustellen. Das verleidet einige seiner Werke dem feineren Geschmack. Daneben aber stehen so schlichte und schöne Hundeporträts, wie die kleinen „Spanier Karls I." oder die große neufundländische Dogge (Abb. 513). Außer Hunden malte er gern Schafe und Hirsche und Rehe, seltener Pferde. Auch

seine Löwen sind trefflich beobachtet, zeigen aber doch noch mehr den König des zoologischen Gartens als die erhabene Wildheit des echten Wüstenkönigs, wie sie Delacroix gemalt hat. Als Ganzes lassen seine Werke oft zu wünschen übrig, die Tiere selbst aber sind nicht nur in der Zeichnung und Bewegung, sondern auch in der Behandlung des Fells eines großen Malers würdig. Nur in seiner letzten Zeit geriet er in eine etwas geleckte Manier.

Überblicken wir noch einmal diese Periode der englischen Malerei bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, so finden wir, daß die Engländer sich in allen den „Fächern" auszeichneten, auf welche die an der Spitze stehenden deutschen und französischen Maler mit unverhohlener Verachtung herabsahen. Ein feiner Sinn für das Malerische in dem umgebenden Leben, das ist das hervorstechendste Merkmal dieser Kunst. Die Maler von Historien, religiösen Bildern, antiken Szenen kommen daneben kaum in Betracht. Es ist bezeichnend, daß der einzige Engländer, der bedeutende Umrißzeichnungen in der Art der deutschen Künstler geschaffen hat, ein Bildhauer war, John Flaxman (1755 bis 1826). Seine Odyssee und Ilias (1793 und 1795), denen später Zeichnungen zu Dante, Äschylos und anderen folgten, sind in Rom entstanden und fanden wohl nirgends eine so begeisterte Aufnahme wie in Deutschland. Die edle Reinheit der Linien geht in den Stichen allerdings zum großen Teil verloren. Und ebenso ist es kein Zufall, daß die beiden ersten berühmten Historienmaler John Singleton Copley (1737—1815) und Benjamin West (1738—1820), der Nachfolger von Reynolds als Präsident der Akademie, aus Amerika stammten. Was ihr Auftreten, nicht nur in der englischen, sondern in der gesamten modernen Kunstgeschichte bedeutsam macht, ist, daß sie noch vor den Franzosen Ereignisse aus der Zeitgeschichte völlig getreu in ihren Bildern verewigten. West ging 1768 mit seinem „Tod des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebec" (1759) voran, Copley folgte mit der „Letzten Rede des Grafen von Chatham" (1778) und dem „Tode des Majors Peirson" (1781). Malte jener in grauen, kalten Farben,



Abb. 510. William Turner: Wilkies Begräbnis. London, National Gallery. Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu Seite 608.)

so dieser, der auch treffliche Porträts hinterlassen hat, in einem warmen, an den Venezianern gebildeten Kolorit. Der älteste der englischen „heroischen“ Maler ist James Barry (1741—1806), ein Fanatiker, der, um England eine große Kunst zu schenken, unter den größten Entbehrungen seine sechs die menschliche Kultur darstellenden Riesengemälde in der Society of Arts malte. Er glaubte, alle großen Italiener übertroffen zu haben, ist aber nur ein gespreizter Eklektiker mit geringerem Können als Mengs. Neben ihm treten James Northcote (1746—1831), der Schüler und Biograph von Reynolds, der hauptsächlich Szenen aus Shakespeare gemalt hat, und John Opie (1761—1807), dessen



Abb. 511. David Wilkie: Der blinde Fiedler. London, Tate Gallery.
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu Seite 604.)

bekanntestes Werk die Ermordung des David Rizzio ist, am meisten hervor. Ihre besten Leistungen liegen auf dem Gebiete des Porträts. Der liebenswürdigste unter diesen Künstlern ist Thomas Stothard (1755—1834), der „englische Fra Angelico“, mit dem ihn schon Ruskin verglichen hat, eine weiche Natur, die zarte, ätherische weibliche Gestalten, besonders Nymphen gemalt hat, sein Bestes aber wohl in den zahlreichen Illustrationen, besonders für das Novelists' Magazine gegeben hat.

Unter der jüngeren Generation sind William Etty (1787—1847) und Benjamin Robert Haydon (1786—1846) hervorzuheben. Ersterer war vor allem ein Verherrlicher der nackten weiblichen Schönheit, des „ruhmreichsten Werkes Gottes“, und bezeichnete in der Darstellung blühenden Fleisches auch

wirklich einen starken Fortschritt, ohne freilich seine Vorbilder, die Venezianer, zu erreichen, der letztere ist durch seine maßlose Eitelkeit, sein Mißgeschick, das ihn mehrere Male von der Staffelei ins Schuldgefängnis holte, und durch sein trauriges Ende berühmter geworden als durch seine großen Bilder aus der Bibel und der alten Geschichte. Hatten sie beide unter der Ungunst des Publikums zu leiden, so überschüttete dieses ihren jüngeren Zeitgenossen Daniel Maclise (1806—1870) mit um so größeren Ehren. Galt dieser doch eine Zeit lang nicht allein für den ersten lebenden Maler, sondern für einen der größten aller Zeiten. Sein Lebenswerk ist unermeßlich groß. Er hat historische



Abb. 512. George Morland: Stallinneres. London, National Gallery.
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu Seite 604.)

und romantische Genrebilder, Bildnisse und Aquarelle gemalt, eine Anzahl Bücher illustriert und noch am Abend seines Lebens große Freskogemälde im Parlamentsgebäude geschaffen. Heute begreifen wir seinen Ruhm nicht mehr recht. Seine Figuren sind korrekt, verraten aber kein tiefes Eindringen in die Natur, die Komposition ist oft oberflächlich, die Farbe ziemlich ärmlich. Seine bekanntesten Werke mit Szenen aus Shakespeare sind wohl hübsch gestellte Bühnenbilder, enttäuschen aber den, der wahrhaftes Verständnis für den Geist des Dichters und seine Charaktere in ihnen sucht (Abb. 514).

Schon in den zwanziger Jahren ging es mit der Blütezeit der englischen Malerei zu Ende. Ihren niedrigsten Stand aber erreichte diese zwischen 1840 und 1850. Präsident der Akademie war damals der greise Martin Shee (1770—1850), dessen Bündel für die Unsterblichkeit aus ein paar guten Bildnissen

besteht. Ihm folgte 1850 Charles Lock Eastlake (1793—1865), der der englische Piloty genannt worden ist, als gewandter Direktor der National Gallery und Kunsthistoriker aber mehr Anspruch auf unsere Wertschätzung hat denn durch seine gedanken- und gefühlvollen, übrigens wenig zahlreichen Bilder. Wie kläglich es um die Historienmalerei bestellt war, erhellt daraus, daß selbst die Werke von einigen der Meister, die wir als die besten genannt haben, auf Nimmerwiedersehen aus der National Gallery entfernt worden sind. Aber auch die Genremalerei hatte sich ausgelebt. Wilkie starb 1841, Leslie, Mulready,

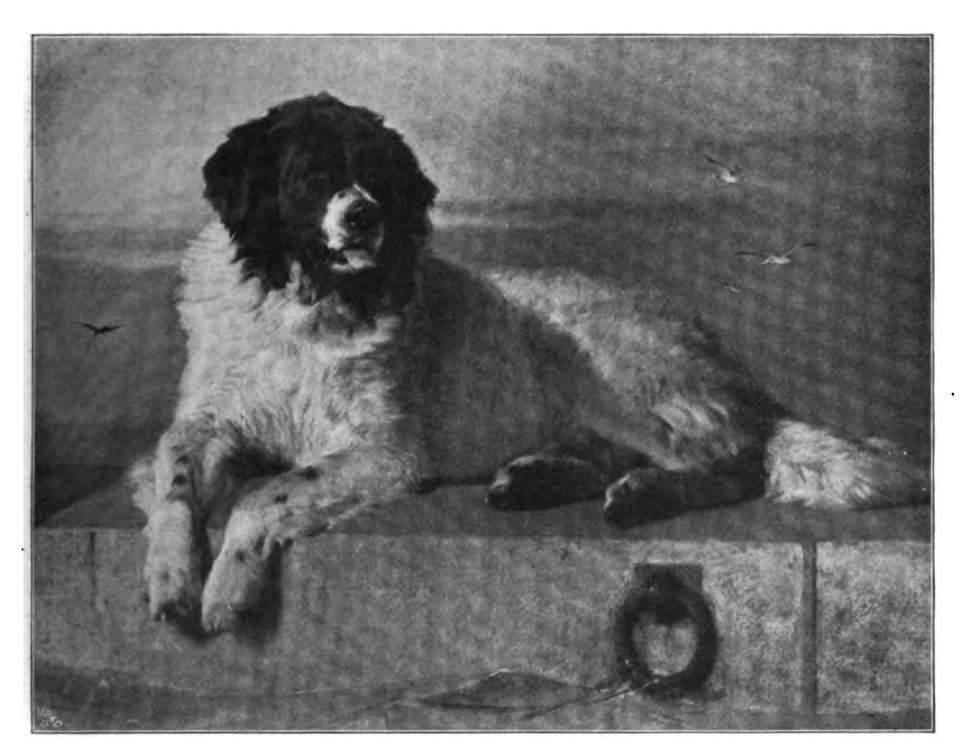


Abb. 513. Edwin Landseer: Ein vornehmes Mitglied der menschlichen Gesellschaft. Tate Gallery. Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu Seite 605.)

Collins hatten längst ihre besten Werke hinter sich. Nur die Landschaft blühte noch, wenngleich Constable nicht mehr lebte und Turner dem Ende seiner Laufbahn entgegen ging. Der erste, der die Sackgasse genau erkannte, in die die englische Kunst geraten, war John Ruskin, dieser umfassende und beschränkte, hellsichtige und verbohrte, zielbewußte und unpraktische, kurz aus lauter Widersprüchen zusammengesetzte Apostel der Schönheit, der auf die Kunst und die Kunstanschauungen seines Volkes eingewirkt hat wie noch niemals ein Ästhetiker. Rückkehr zur Natur hieß die Losung, die er in seinem ersten Buche, den Modern Painters, mit leidenschaftlicher Begeisterung verkündete. Statt die Manier der Meister nachzuäffen, statt gewaltige Kompositionen zu ersinnen und ihre angebliche Virtuosität zur Schau zu stellen, müssen die jungen Künstler „zur Natur

in aller Einfalt des Herzens zurückkehren und bei ihr hartnäckig und getreulich ausharren, nur mit dem einen Gedanken ihre Bedeutung zu ergründen, ihre Lehren sich zu wiederholen, ohne die kleinste Kleinigkeit zu vernachlässigen, nichts gering zu achten, ohne einzelne Stücke herauszugreifen". Die Künstler aber, die diese Lehren in die That umsetzten, die wirklich die Kunst ihres Landes erneuerten, waren die Präraphaeliten.

Die Anfänge dieser Bewegung sind nicht ganz leicht zu verfolgen. Vielleicht kann man sie bis auf die deutschen Nazarener zurückführen, nur daß diese die älteren italienischen Künstler stark nachahmten, während die Engländer aus ihrem Geiste heraus durchaus Neues schaffen wollten. Das Bindeglied würde dann der Schotte William Dyce (1806—1864) sein, der 1826 mit Overbeck in Italien zusammengetroffen war und in schlichten und tiefempfundenen Bildern („Johannes führt Maria vom Grabe heim" in London, „Jakob und Rahel" in Hamburg) in manchem an den Deutschen erinnert. Obwohl er den Kämpfen selbst ziemlich fern stand, hat er die Kämpfenden unterstützt und soll auch Ruskin, der sich ihrer mit so viel Eifer annahm, zuerst auf sie aufmerksam gemacht haben. Der erste, der die neuen Tendenzen rein zum Ausdruck brachte, obwohl auch er nicht zum Bunde gehörte, war Ford Madox Brown. „Bevor ich mit ihnen zusammentraf," sagte er selbst, „hatte ich mich schon in Paris zu einem System von individuellerem und wahrerem Licht und Schatten entschlossen — Tageslicht, Morgen-, Nachmittags-, Binnen- und Außenlicht u. s. w." Die Kompositionen, die er, von Paris und Antwerpen zurückgekehrt, 1844 bei der Konkurrenz für die Ausmalung des Parlamentshauses eingeschickt hatte, erregten den ersten Sturm. Und bei ihm holte sich der leidenschaftlichste der jungen Strudelköpfe, die sich gegen die Akademie auflehnten, Rossetti, künstlerischen Rat. Aus Rossettis Freundschaftsbund mit Millais und Holman Hunt, denen sich einige wenig bedeutende beigesellt hatten, ging im Jahre 1848 die Verschwörung hervor. Vor einer Nachbildung des „Triumphes des Todes" im Pisaner Camposanto wurde eines Abends am Theetisch die „Pre-Raphaelite Brotherhood" begründet.

Überblickt man heute das Lebenswerk dieser Maler, so kann man sich kaum vorstellen, daß sie einst eine geschlossene Gruppe gebildet haben — der Mystiker Rossetti, der tiefreligiöse Hunt und der schlichte Wirklichkeitsmaler Millais. Man meint, ihr Bund müsse auf gegenseitigen Mißverständnissen beruht haben. Erst wenn man sie der damaligen offiziellen Malerei gegenüberstellt, erkennt man das Gemeinsame. Dieses aber ist die Natürlichkeit und Intensität der Gesten und Gebärden, die getreue, in der ersten Zeit peinlich genaue Wiedergabe der Natur und die Verwendung frischer, ungebrochener Farben. Zugleich aber waren die Präraphaeliten, lange vor den Franzosen, die ersten Freilichtmaler. Andrerseits aber waren die Gegensätze zu groß, als daß sie den Bund lange hätten zusammenhalten können. In der ersten Zeit nahm man es sehr ernst damit, zeichnete jedes Bild mit dem P. R. B., führte genaue Protokolle über alle Ereignisse und gründete auch eine bald eingegangene Zeitschrift, den „Keim" (Germ). Indes bereits 1853 war der Bund nach Hunts eigenem Ausspruch zu einem „feierlichen

Betrug" geworden, und der enge Zusammenschluß war nun schon deshalb nicht mehr nötig, weil sich, nach einer kurzen Zeit der heftigsten Befehdung, bald der Erfolg einstellte. Jeder ging nun seine eigenen Wege. Übrigens führt auch unser heutiger Sprachgebrauch zu Mißverständnissen. Wir denken heute beim Worte Präraphaelismus in erster Linie an wundersame Sagen und Legenden und schlanke ätherische Frauengestalten. Von den eigentlichen Gründern gehörte nur Rossetti diesem Präraphaelismus an, sein klassischer Vertreter aber ist Burne-Jones, der niemals Mitglied der Brüderschaft war. Die ersten Verdienste der neuen Schule lagen jedenfalls nicht auf dem mystischen, sondern auf dem realistischen Gebiete.

Ford Madox Brown (1821—1893) ist der herbste und kräftigste unter ihnen. Kommt man von den früheren Historienbildern zu den seinigen, so glaubt



Abb. 514. Daniel Maclise: Malvolio und die Gräfin. (Szene aus Shakespeares Was ihr wollt.) London, Tate Gallery. Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu Seite 608.)

man sich in eine andere Welt versetzt. Da ist nichts von dem gefälligen Arrangement, den schönen Posen und dem weichen Kolorit der andern. Die Komposition ist eckig, die Farben stehen hart und unvermittelt nebeneinander. Aber welche Energie des Ausdrucks, welch dramatische Wucht, welche Echtheit steckt in diesem Fluche des Königs Lear, diesem Christus, der Petrus die Füße wäscht, diesem Elias, der den Sohn der Witwe auferweckt! Alles Schauspielerhafte ist verschwunden, so etwa mögen diese Männer in Wahrheit ausgesehen haben. Brown hat auch Szenen aus dem Leben gemalt, vor allem seinen ergreifenden Abschied von England, ein Auswandererpaar, das vom Schiffe aus der Heimat die letzten Blicke zuwirft. Sein volkstümlichstes Bild ist „Die Arbeit", kein eigentliches Arbeiterbild im modernen Sinne, kein Lebensausschnitt, sondern eine philosophische Allegorie mit typischen Gestalten.

Ist Brown, der der Brüderschaft nicht angehört hatte, ihren Grundprinzipien Zeit seines Lebens treu geblieben, so hat sich John Everett Millais (1829—1896) schon früh von ihnen losgesagt. Und doch sind seine frühesten Bilder gerade die charakteristischsten der Schule. Wie treuherzig und sachlich ist sein Jugendwerk „Lorenzo und Isabella“, auf dem jede Gestalt ein Porträt ist, oder „Christus im Hause seiner Eltern“, wie innig ist jedes Blümchen und jeder Strauch auf dem Bilde der „Sterbenden Ophelia“ empfunden! Malerisch das bedeutendste ist vielleicht „Der Freilassungsbefehl“ (Abb. 515). In der Feinheit der Pinselführung und der Treue, mit der die Stoffe wiedergegeben sind, erinnert er an Leibls viel spätere Bäuerinnen in der Kirche. Die kräftigen Lokalfarben (Rot, Grün, Blau) sind gut zusammengehalten, der seelische Gehalt ohne falsche Sentimentalität ausgeschöpft. Aber der gewandte und flotte Zeichner, der Millais war, bekam diese peinliche Durchführung bald satt. „Man kann nicht so malen, wenn man leben will“, mit diesem etwas zynischen Worte kehrte er der Richtung den Rücken, auf die er später wie auf eine Jugendthorheit herabsah. Er ist dann nicht nur ein berühmter, sondern der volkstümlichste englische Maler der letzten Jahrzehnte geworden. Sein technisches Können ist ebenso erstaunlich wie seine Vielseitigkeit. Neben Stoffen aus der Legende und aus Dichtern stehen Bilder aus dem Leben, die entweder durch ihre Sentimentalität oder, wie die „Nordwestdurchfahrt“ um ihrer patriotischen Pointe willen einen ungeheuren Erfolg errangen, Porträts und selbst Landschaften. Alle sind mit einer ruhigen Sicherheit und Breite des Vortrags gemalt, wie sie damals in England unerhört waren. Die tiefe Empfindung und die durchaus persönliche Note der Frühwerke aber sucht man vergebens in ihnen. Am längsten werden seine Porträts bewun-



Abb. 515. J. E. Millais: Der Freilassungsbefehl. London, Tate Gallery. Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu dieser Seite.)

dert werden, die sich denen Bonnats und Lenbachs würdig anreihen, aber farbiger sind.

Der echteste Vertreter der präraphaelitischen Kunst, derjenige, der das Frühchristliche (Early Christian Art) in ihr am stärksten zum Ausdruck brachte, ist Holman Hunt (geb. 1827). In seiner Jugend hat er einige Bilder nach Dichtern gemalt wie „Claudio und Isabella“ (Abb. 516) und „Die beiden Veroneser“, dann aber wandte er sich ganz der religiösen Malerei zu. Um die heiligen Geschehnisse so treu wie möglich zu malen, hielt er sich lange im Orient auf und studierte alle Quellen, die ihm über die Trachten und Sitten der Zeit bis in die kleinsten Kleinigkeiten Aufschluß geben konnten. Seine Gesinnung hat etwas von der des Deutschen Overbeck; wie dieser will auch er Gott dienen durch seine Kunst und den Menschen predigen. Die heiligen Geschichten waren ihm Thatsachen, an denen es nichts zu drehen und zu deuteln gibt, die man in aller Einfalt hinnehmen muß, so wie sie geschrieben stehen. Sein berühmtestes Bild ist „Das Licht der Welt“, Jesus, der mit der Laterne in der Hand durch die stille Nacht wandelt und an die Thüren klopft, damit ihm aufgethan werde. Einen rein künstlerischen Genuß gewähren diese Bilder mit ihren ziemlich grellen Farben nicht, aber der tiefe Ernst, der aus ihnen spricht, und die unendliche Liebe, mit der der Maler jedes Grashälmchen wiedergibt, vermögen doch stark zu fesseln.

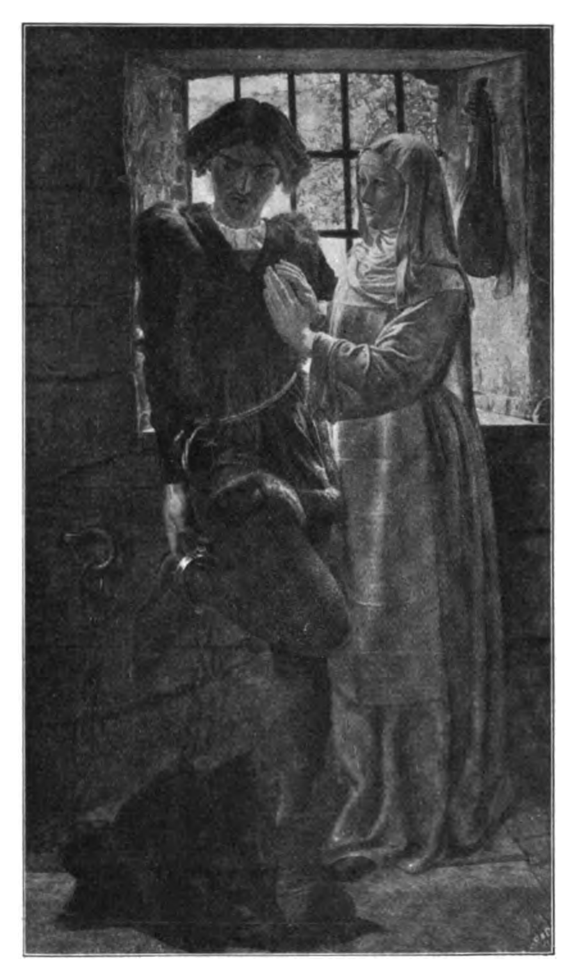
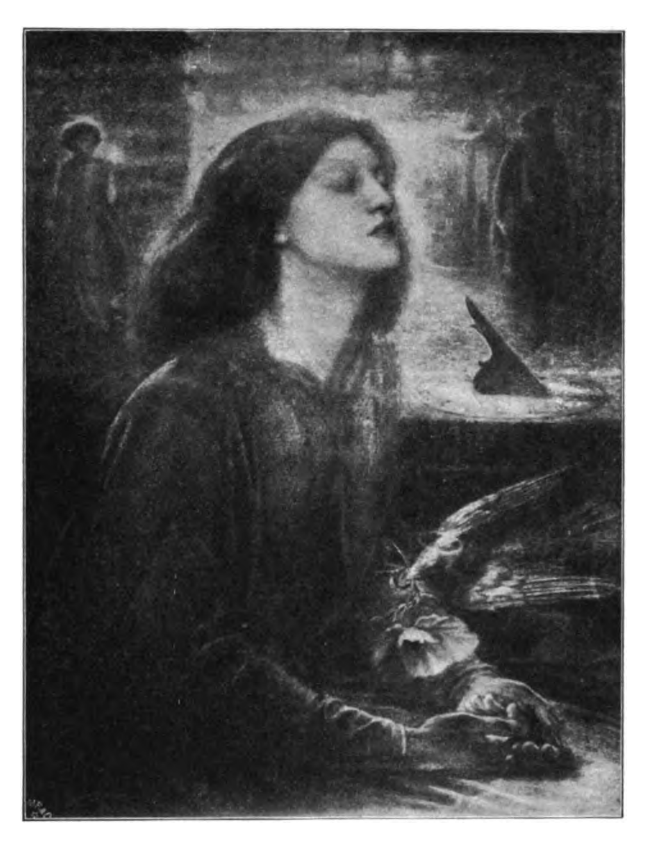


Abb. 516. Holman Hunt: Claudio und Isabella.
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London.
(Zu dieser Seite.)

Ist das Interesse, das die Werke Browns und Hunts erregen, im Grunde doch mehr historischer Art, so wirken die Dante Gabriel Rossettis (1828—1882) unvermittelt und stark wie am Tage, da sie entstanden. Mit ihm kommt ein ganz neuer Zug in die Malerei, jene seltsame, unheimliche Mischung von Mystik und Sinnlichkeit, wie wir sie in der Dichtkunst schon bei


Abb. 517. D. G. Rosetti: Beata Beatrix. London, Tate Gallery.
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu dieser Seite.)

den deutschen Romantikern finden. Eine atembeklemmende Schwüle liegt über seinen märchenhaft schönen Frauengestalten. Ob er sie nun Beata Beatrix, Monna Vanna, Venus Verticordia oder Astarte Syriaca nennt und ob seine früh an Schwindsucht gestorbene Geliebte und spätere Frau Miß Siddal mit dem reichen kupfergoldenen Haar oder die „jonische" Mrs. Morris mit dem gewellten dunklen Haar das Modell war, immer ist es eine unheimlich verwirrende Schönheit mit langgeschnittenen, unergründlichen Augen, sinnlichen Nasenflügeln und fast übernatürlich vollen Lippen. Ein verhaltenes Feuer glüht in ihnen, das sie selbst verzehrt und die, die sich ihnen nahen. Auch die Farben, Violett, Grün, Rosa oder Rot in merkwürdigen Zusammenstellungen, haben etwas Exotisches. Von seinen ersten Werken an war Rossetti durchaus eigenartig. Kein andrer Künstler hätte sein „Ecce ancilla Domini" mit der aus dem Schlafe geweckten, auf ihrem Lager zusammengeschmiegten Maria malen können, die so hilflos mit gesenkten Augenlidern die göttliche Botschaft anhört. Später inspirierte ihn, der selbst einer der größten modernen englischen Dichter war, vor allem Dante, nach dem ihn sein aus Italien gekommener Vater genannt hatte. Paolo und Francesca, die sich im ersten Kuß ihrer sündigen Liebe finden, Beatrice und Dante, der Tod der Beatrice (Abb. 517), La Donna della Finestra und der wundervolle „Traum Dantes" sind die schönsten Bilder aus diesem Kreise. Es ist keine gesunde und frische Kunst, die aus ihnen spricht, sondern eine nervöse und exaltierte Kunst, die aber seltsam anzieht und unauslöschliche Eindrücke hinterläßt.

Schon die meisten Werke des noch berühmteren Edward Burne-Jones (1833—1900) wirken denen Rossettis gegenüber fast wie ein zweiter Aufguß. Die verzehrende Glut ist verschwunden und hat einer müden Resignation Platz

gemacht. Die Gestalten scheinen aus einer anderen Welt zu stammen und wie Fremde in der unseren zu wandeln, ein düsteres Geschick schwebt über ihnen. Die Männer sind weibisch und die Frauen geschlechtslos. Ihre Köpfe sind zu klein und ihre Fußstellungen geziert. Und wenn man nun gar, wie es von Schleinitz gethan hat, die Vorbilder Burne-Jones', Botticelli und Mantegna, daneben hält, dann erscheinen sie geradezu blutleer. Nur ganz wenige seiner mythologisch-symbolischen Bilder werden durch ihren tiefen Stimmungsgehalt dauernd fortleben, so vor allem „Die Liebe unter den Ruinen“ (Abb. 518), „König Kophetua und die Bettlerin“ und die „Goldene Treppe“. In der Linienführung ist er unbestrittener Meister, im Kolorit erinnert er an Gustave Moreau, mit dem er auch sonst häufig verglichen worden ist. Auch ihm ist die Wahrheit der Farben ganz gleichgültig, ihr tiefer Glanz und ihre harmonische Zusammenstellung die Hauptsache. Burne-Jones hat auch zahlreiche Kartons für Kirchenfenster und Teppiche geschaffen, die in der Werkstatt seines Freundes William Morris ausgeführt worden sind, wie denn seine Malerei überhaupt einen in edlem Sinne dekorativen Charakter trägt. Lange wenig beachtet, ist er gegen das Ende seiner Laufbahn von seinen Landsleuten geradezu vergöttert worden. Es kam in England eine Zeit, wo sich die Frauen wie die Gestalten von Rossetti und Burne-Jones kleideten und mit Blumen in den Händen einhergingen. Unter den Nachfolgern dieser Maler ist der Neo-Präraphaelismus dann sehr verzärtelt Man hielt sich an die mythologischen Gegenstände, die knitterigen Gewänder und die süßen Gesichter und vergaß nur das Eine: die starke Empfindung.

Eine andere Richtung bildete das dekorative Element immer weiter aus. Von ihren Vertretern ist Walter Crane (geb. 1845) der bekannteste, dessen



Abb. 518. Edward Burne-Jones: Die Liebe unter den Ruinen.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square. (Zu dieser Seite.)

Buchillustrationen und kunstgewerbliche Arbeiten aber weit über seinen etwas kraftlosen Malereien stehen. Stärker und interessanter sind die glutvollen, teppichartig wirkenden Malereien von John W. Waterhouse (geb. 1849). Das Feinste hat wohl Albert Moore (1841—1893) in seinen Frauengestalten geschaffen, die weiter nichts als ein schönes Dasein ausdrücken. Unter den jüngeren Künstlern hat Byam Shaw mit seinem „Liebestand", der von einigen nächst Dantes Traum für das schönste moderne Bild der Galerie in Liverpool erklärt wird, die höchsten Hoffnungen erweckt. Allen diesen überfeinerten, in Linien- und Farbenreizen schwelgenden Künstlern gegenüber wirkt die kraftvolle Gestalt des greisen George Watts (geb. 1817) doppelt erhebend und erfrischend. Er steht den Präraphaeliten, mit denen er persönlich befreundet war, nahe, indem auch er gern mythologische und allegorische Bilder malt. Aber er ergeht sich nicht gleich ihnen in lyrischen, sentimentalen Ergüssen, sondern in herben, eindringlichen Predigten. „Meine Absicht ist es nicht sowohl gewesen," so drückt er sich selbst aus, „Bilder zu malen, die das Auge erfreuen, als große Gedanken einzuflößen, die zum Herzen und zur Phantasie sprechen, und alles Beste und Edelste in der Menschheit zu entflammen." Und er glaubt, daß „die Kunst wie die große Poesie mit dem erhabenen und majestätischen Schall sprechen kann, mit dem die hebräischen Propheten zu den alten Juden sprachen, edles Streben fordern, in der schneidendsten Weise herrschende Laster verdammen und in tiefen Tönen vor Fehltritten von der Moral und den Pflichten warnen". Es sind dieselben Ideen, die wir bei Ruskin gefunden haben. Damit aber seine Werke diesen hohen Zweck erfüllen können, hat er die Hälfte von ihnen schon jetzt dem Staate geschenkt und sein Atelier in Little Holland House mit den übrigen wie ein Museum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Und auch in der Form unterscheidet er sich



Abb. 519. G. F. Watts: Paolo und Francesca. London, Little Holland House.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.
(Zu Seite 617.)

stark von den Präraphaeliten. An die Stelle ihrer Liebhaberei für das Detail setzt er die schärfste Hervorhebung des Notwendigen, an die Stelle der schlanken Formen der Frührenaissance die vollen kräftigen Formen der späteren Italiener, an die Stelle des preziösen Kolorits die einfachen Farben des Fresko.

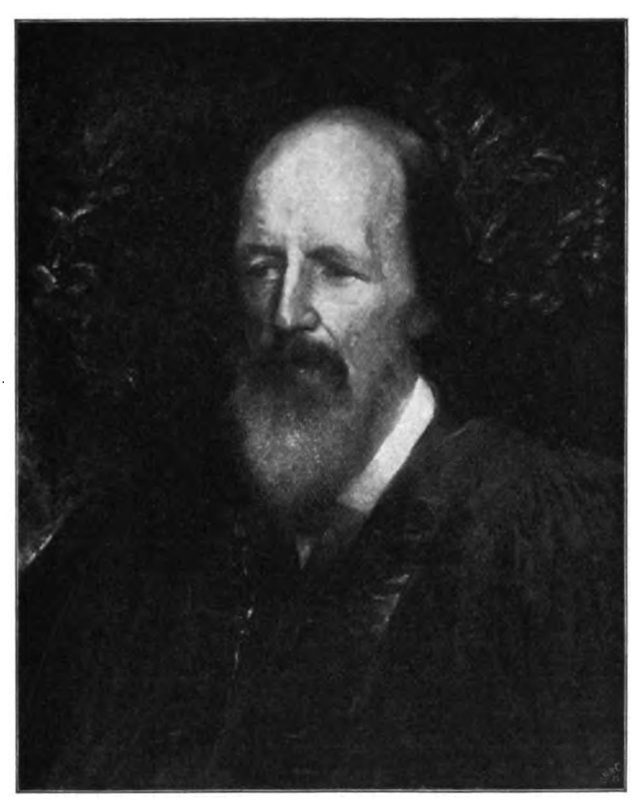


Abb. 520. G. F. Watts: Lord Tennyson. London, National Portrait Gallery.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer, in London W. 9 Pembroke Square.
(Zu Seite 618.)

Wie Watts nur eine dogmenlose Religion verehrt, so verkörpert er in seinen Bildern nur allgemeine menschliche Ideen. Am häufigsten kehrt die Idee des Todes wieder. „Zeit, Tod und Gerechtigkeit“ und „Sic transit gloria mundi“ reden kraftvoll und eindringlich von der Vergänglichkeit alles Irdischen. Aber der Tod hat nichts Schreckliches. Still resigniert oder sogar beglückt legen die Menschen an seinem Throne ihre Bürde nieder, nicht nur der Arme seine Krücken, sondern auch der König seine Krone und der Ritter sein Schwert (Der Hof des Todes); eine erhabene Gestalt des Friedens, überschattet er die Liebe, „wie eine Amme, die die Kinder zu Bett bringt“ (Liebe und Tod), und als ersehnter „Bote“ kommt er zu dem armen müden Arbeiter. Daß allein selbstlose Liebe den Menschen zum höchsten Leben führen kann, zeigt uns „Liebe und Leben“, nach des Meisters eigner Meinung sein bestes Werk, von den Gefahren des Reichtums predigt „Mammon“. Es ist seltsam, welches Leben und welche Gewalt dieses für gänzlich abgestorben gehaltene Genre der Allegorie unter seinen Händen wieder gewinnt, umsomehr als die Zeichnung nicht immer befriedigt und die Farben zuweilen das Auge beleidigen. Die Größe der Auffassung läßt alle Mängel verschwinden. Ebenso hoch wie die allegorischen Bilder stehen die mythischen. Wieviel ergreifender ist seine Magdalena als die schönen Sünderinnen der Renaissance, wie völlig ist in dem Wiedersehen Jakobs und Esaus der seelische Gehalt dieser Szene ausgeschöpft. Und die unendliche Traurigkeit von „Paolo und Francesca“ ist niemals ergreifender dargestellt worden als auf seinem Bilde (Abb. 519), vor dem man die Verse Dantes wahrhaft nachfühlen kann:

. . . . . . und mir schwand der Sinn
Vor Mitleid, daß ich wie im Tod erblaßte,
Und wie ein Leichnam hinfällt, fiel ich hin.

Die Kompositionen sind so einfach wie möglich, bei den Figuren denkt man an die Gestalten der Elgin Marbles, von denen er auch die zarten, faltigen Gewänder entlehnt, in die seine Gestalten gehüllt sind. Und nicht minder großartig sind die nackten Figuren. Neben der dreimal wiederkehrenden Eva auf seinem Triptychon „Sie soll Weib heißen, Versuchung,

Reue“ nimmt sich alles, was sonst in der National Gallery of British Art hängt, fast kleinlich aus.

Watts ist auch ein großer Porträtist. Ob er nun das Dichterantlitz Tennysons mit den dünnen Haarsträhnen (Abb. 520) oder das Gemisch von Sensualismus und Träumerei in dem Gesichte Rossettis, die feinen Diplomatenzüge des Kardinals Manning oder die fast faunische Häßlichkeit Carlyles malt, immer ist der Charakter vollkommen wiedergegeben. Die Technik ist robust, und die Farben klingen in kräftigen Harmonien zusammen. Noch reichere Töne wählt er für seine Damenbildnisse. So ist das der Miß Gordon ganz in Gold gehalten und hebt sich der Kopf und das tiefblaue Kleid der Lady Somers von einem goldig braunen Grunde ab. Endlich sei wenigstens mit einem Worte der Landschaften des Meisters gedacht, freien Transkriptionen der Natur von hoher Farbenglut.

Der Präraphaelismus ist das edelste und schönste Reis, das die moderne englische Kunst getrieben hat, alle anderen kommen erst in zweiter Linie. Insbesondere ist es schwer, der in dem Inselreich so hochgeschätzten akademischen Richtung gerecht zu werden, dieser kühlen exklusiven Kunst, die weder für Museen noch für Wohnhäuser, sondern einzig und allein für die vornehmen Landsitze der oberen Zehntausend bestimmt zu sein scheint. Sie erinnert an die französischen Neugriechen, an Gleyre und Gérôme, nur erscheint alles noch zurückhaltender und unsinnlicher. Nackte oder in faltige Gewänder gehüllte Gestalten von reinstem Formenadel werden einzeln gemalt oder zu historischen und mythologischen Genrebildern vereinigt, bei denen die archäologischen Kenntnisse der Künstler den Beschauer staunen lassen. Die Farben sind meist ganz licht und marmorkühl. Frederick Lord Leighton (1830—1896), der berühmteste und vornehmste aus diesem Kreise, der nach seiner eigenen Aussage in Deutschland von Steinle stark angeregt worden ist, hat zwar in seinen frühen Bildern, wie den tief empfundenen „Goldenen Stunden“, zuweilen stärkere Farbenakkorde angeschlagen, wurde aber später ebenfalls ganz kalt und akademisch. Man thut ihm unrecht, wenn man ihn allein nach seinem allerdings volkstümlichsten Bilde, dem „Bad der Psyche“ (Abb. 521), beurteilt. In seinem David, der auf dem Söller seines Palastes sitzend zwei Tauben nachblickt, in der Elektra am Grabe Agamemnons, Herkules, der mit dem Tod um den Leib der Alcestis ringt, Orpheus und Eurydike und manchen andern Bildern liegt ein großartiger Zug, der an Feuerbach denken läßt. Aber wirklich bezwingend ist die Wirkung fast nie. Sein Nachfolger im Präsidium der Akademie, Edward Poynter (geb. 1836), hat in seinen Hauptwerken „Israel in Ägypten“ und „Die Königin von Saba“ ganze Kulturepochen zu rekonstruieren versucht, seinen dauerndsten Erfolg aber mit dem genrehaft lieblichen „Besuch bei Äskulap“ errungen. Der Hauptvertreter des eigentlichen antiken Genrebildes aber ist der aus Holland stammende Lawrence Alma-Tadema (geb. 1836). Wie er selbst in einem blendend ausgestatteten pompejanischen Hause in London lebt, so hat er das Leben und Treiben in Pompeji, im Hause, auf der Straße, auf dem Markte, im Bade und bei den Handwerkern mit verblüffender Treue gemalt. Antik ist natürlich nur die Gewandung und die Szenerie, die Menschen sind liebliche Mädchen und schöne Jünglinge aus England (Abb. 522). Briton Rivière (geb. 1840) endlich hat die antike Kultur und den nackten Menschenleib mit wundervollen Tierstudien zu großartigen Bildern verbunden (Persepolis, Circe, Daniel in der Löwengrube), da-

zwischen aber auch ganz idyllische Tierbilder wie „The last spoonful“ (Mädchen mit Federvieh) geschaffen. Dies sind nur die markantesten Vertreter einer Schule, die an Zahl die der Präraphaeliten weit übertrifft und auch heute noch fast unumschränkt in der Royal Academy und ihren Ausstellungen herrscht.

So weit diese beiden Schulen auseinandergehen, so haben sie doch gemeinsame Züge. Sie kehren sich beide vom Leben ab und stellen die Idee über die malerische Erscheinung, ihre Anhänger sind in erster Linie Psychologen und Erzähler. Daher kommt auch bei fast allen die liebevolle Behandlung der Nebendinge, die eben keine Nebendinge sind, sondern dem nachfühlenden Beschauer allerlei feine Beziehungen und Gedanken enthüllen. Die Bewegungen des Naturalismus und des Impressionismus, die die französische Künstlerschaft so erregt haben, spielen in der englischen Kunst nur eine ganz untergeordnete Rolle. Es ist merkwürdig, daß in demselben Lande, das die ersten modernen Genremaler hervorgebracht, die Malerei des eigentlich zeitgenössischen Lebens gar keinen rechten Boden gefunden hat. Nicht nur Armut und Elend, sondern auch Industrie, Handel, Verkehr, die doch nicht den geringsten Ruhm des Landes ausmachen, sucht man hier fast vergeblich. Wenn des Tages Müh und Arbeit gethan ist, flüchtet der Engländer hinaus nach der Peripherie Londons oder aufs Land und will auch in der Kunst nicht mehr daran erinnert werden. Malt man dennoch Szenen aus dem Leben, so sucht man wenigstens einen poetischen Schimmer darüber auszugießen. Besonders bezeichnend dafür ist die Richtung, die sich an **George Heming Mason** (1818—1872) und **Frederick Walker** (1840—1875),

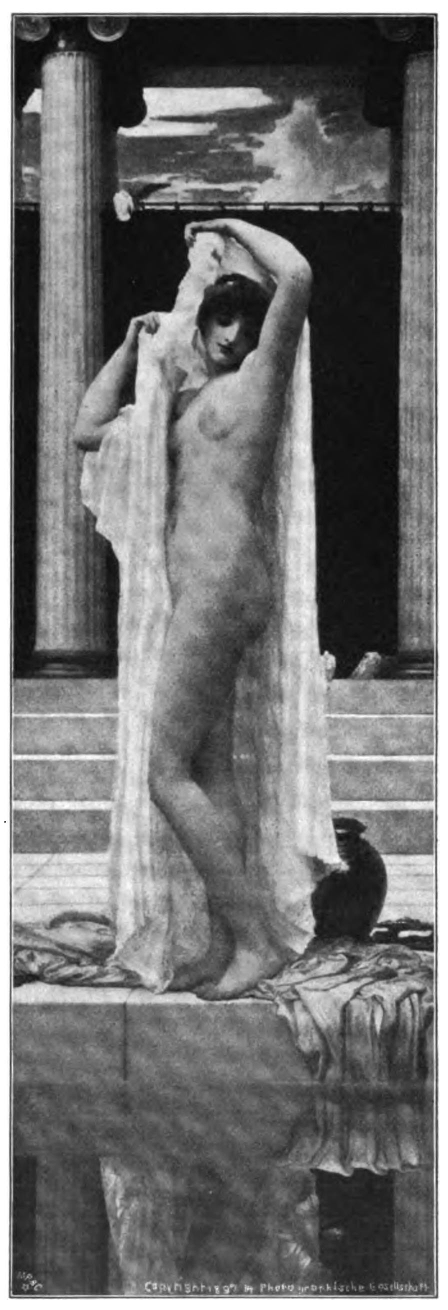


Abb. 521. Frederick Leighton: Das Bad der Psyche. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 618.)

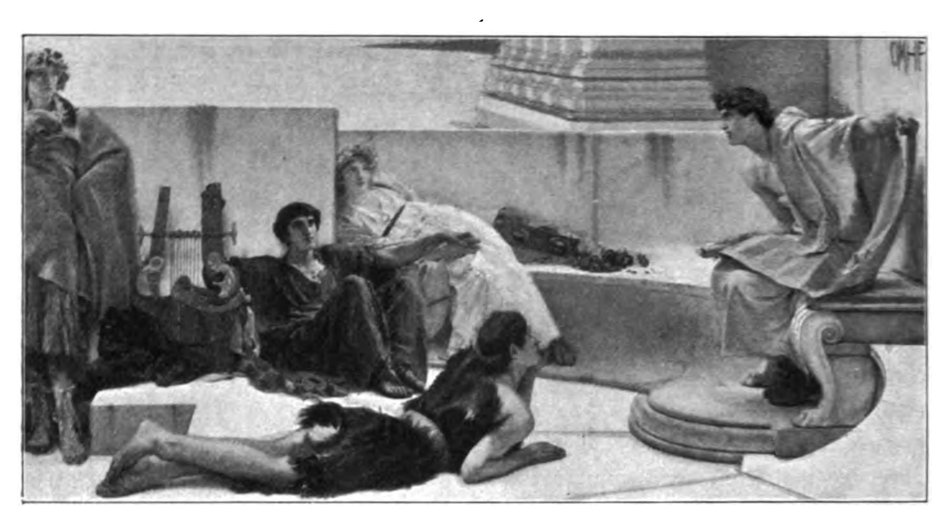


Abb. 522. L. Alma-Tadema: Eine Vorlesung aus Homer.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 618.)

zwei ungemein zart und innig empfindende, fast krankhaft sensitive Künstler angeschlossen hat. „Das Triviale dem Erhabenen dienstbar machen," dieses Wort Millets hat man auch auf ihre Bilder angewandt. Die grandiose Silhouette, die den Werken des Franzosen erst die wahrhafte Erhabenheit verleiht, sucht man freilich in ihren idyllischen Bildern vergebens. Einen guten Begriff von ihrer Kunst gibt Walkers „Zufluchtsstätte", wenn sich auch der Zauber, der in der Zusammenstellung der bernsteinfarbenen und purpurnen Töne liegt, aus der Abbildung 523 kaum ahnen läßt.

Von ihren Nachfolgern mag George H. Boughton (geb. 1834), der liebenswürdige aber nicht allzu tief eindringende Schilderer ländlicher Szenen mit hübschen jungen Frauen und Kindern, genannt werden. Naturalistischer ist die jüngere Newlyn-Schule, eine Künstlerschar, die sich ähnlich unsern Worpswedern in einem kleinen Neste bei Penzance in Cornwall niedergelassen hat und dort das Leben des Volkes am Strand und auf dem Meere im Freilicht malt. Stanhope A. Forbes (geb. 1857), der Neffe des bekannten Millet-Sammlers Staats Forbes, dessen „Toast auf die Braut" einen wohlverdienten Erfolg davongetragen hat, gilt als ihr vorzüglichster Vertreter. H. S. Tuke (geb. 1858) malt segelnde, rudernde, badende Männer und Knaben im vollsten Sonnenlicht. Den mehr pathetischen Realismus Bastien-Lepages vertreten besonders George Clausen (geb. 1852) und H. H. La Thangue (geb. 1860). Die meisten von ihnen haben in Paris studiert, ziehen aber nicht die Konsequenzen des Impressionismus und machen auch in ihrem Naturalismus dem Geschmack ihrer Landsleute gewisse Zugeständnisse.

Ähnlichen Tendenzen begegnen wir in der Landschaftsmalerei, die sich in England immer noch einer ganz besonderen Gunst erfreut. Die einen versenken sich liebevoll in alle Einzelheiten der Natur, den andern ist es in erster Linie um die Farbe zu thun. Aber auch bei diesen spielt das Gegenständliche eine

große Rolle. Der Einfluß der Barbizoner ist ziemlich stark, der der Impressionisten dagegen fast gar nicht zu spüren. Es ist ein erfreuliches Gefühl, das man hat, wenn man durch Ausstellungssäle mit diesen sanft geschwungenen Hügellandschaften, fruchtbaren Ebenen oder glitzernden Marinen geht. Überraschungen aber gibt es selten und starke Empfindungen werden nicht ausgelöst. Ein ungemein großes Feld zur Bethätigung haben die englischen Maler in der Aquarellmalerei gefunden, die hier ihre eigentliche Ausbildung erhielt und schon am Anfang des 19. Jahrhunderts mit der Ölmalerei wetteiferte. Als ihren eigentlichen Begründer kann man Thomas Girtin (1773—1802) bezeichnen. Turner, Cotman, Cox und fast alle großen Landschafter haben in dieser Technik, die sich besonders zur Wiedergabe der zartesten atmosphärischen Erscheinungen eignet, bewundernswerte Werke geschaffen. 1805 wurde die Society of Painters in water colours gegründet, der sich 1832 eine andere Gesellschaft, das jetzige Institute of Painters in water colours entgegensetzte.

Neben der Landschaft nimmt natürlich das Porträt in der heutigen englischen Malerei den breitesten Raum ein. Seltsamerweise aber ist es kein Engländer, sondern ein naturalisierter Ausländer, der aus Bayern stammende Hubert Herkomer (geb. 1849), der hier den größten Ruhm genießt. Seinen ersten europäischen Erfolg erzielte ein Genrebild, „Die letzte Musterung", das 1878 auf der Pariser Weltausstellung die Ehrenmedaille erhielt, aber dieser Erfolg wurde weit überflügelt durch die „Dame in Weiß" (1885) (Abb. 524), die in London, München, Wien, Berlin beispiellose Triumphe feierte und in ähnlichen Damenbildnissen in Schwarz, Grün u. s. w. Nachfolgerinnen fand. Mindestens ebenso hoch aber oder vielleicht noch höher stehen Herkomers Männerbildnisse. Er besitzt eine Gabe, die charakteristischen Eigenschaften und Vorzüge der angel=



Abb. 523. Frederick Walker: Die Zufluchtsstätte. London, Tate Gallery.
Nach einer Photographie von W. A. Mansell & Co., London. (Zu Seite 620.)

sächsischen Rasse zur Geltung zu bringen, die ihn als den Porträtisten der vornehmen Welt par excellence erscheinen läßt. Der Hintergrund ist meist ganz neutral, dagegen spielen die trefflich gemalten Hände und das Gewand oft eine wichtige Rolle. Herkomer ist einer der vielseitigsten Künstler der Gegenwart. Außer seinen Porträts malt er Landschaften und Genrebilder, zeichnet kunstgewerbliche und architektonische Entwürfe, hält Vorträge, dichtet, komponiert und tritt wohl sogar bei der Aufführung seiner Stücke in seinem königlichen Landsitze selbst als Schauspieler auf. Von den vorzüglichen Porträts von Millais und Watts ist schon die Rede gewesen, neben ihnen tritt besonders W. W. Ouleß (geb. 1848) hervor.

So fehlt es auch heute der englischen Kunst nicht an tüchtigen Meistern, aber eine gewisse Ermattung scheint doch nach dem großen Aufschwung eingetreten zu sein. Weitaus das Beste, dem man in den beiden alljährlichen Londoner Ausstellungen in der Royal Academy und der New Gallery begegnet, rührt von Amerikanern und Schotten her. —

„Von wirklicher Kunst kann man in der Malerei der Vereinigten Staaten höchstens seit zwei Menschenaltern sprechen, eine reichere Entwicklung datiert sogar erst aus den letzten fünfzehn Jahren.“ So schrieb Wilhelm Bode 1893 anläßlich der Weltausstellung in Chicago. Wohl hatte es schon im 18. Jahrhundert amerikanische Maler gegeben, aber die bekanntesten unter ihnen, die schon besprochenen John Singleton Copley und Benjamin West, verbrachten den größten Teil ihres Lebens in England. In Amerika blieb der Porträtmaler Charles Wilson Peale (1741—1829), der 1805 die Akademie in Philadelphia gründen half. Ihn übertraf bei weitem Gilbert Stuart (1755—1828), dessen zeitgenössische Porträts den Vergleich mit den besten englischen aushalten sollen. Neben ihnen verherrlichte John Trumbull (1756—1843) Szenen aus dem Unabhängigkeitskriege in berühmt gebliebenen Bildern. Von den klassizistischen Malern ist Washington Allston (1779 bis 1843) hervorzuheben, der auch Longfellows und Emersons Beifall erntete.

In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts gewann Düsseldorf einen starken Einfluß auf die Entwicklung der amerikanischen Kunst. Eine ganze Anzahl Künstler holten sich damals ihre Ausbildung in der rheinischen Kunststadt, und besonders in den Landschaften klang Lessings romantische Auffassung noch lange nach. Auch den Württemberger Emmanuel Leutze (1816—1868), der schon als Kind nach Philadelphia gekommen war und auch dort gestorben ist, rechnen die Amerikaner gern zu dem Ihren, doch hat er gerade die Hauptzeit seines Schaffens in Düsseldorf verlebt, wo er lange Vorsitzender des Künstlervereins war. Von seinen Geschichtsbildern, die hauptsächlich englische und amerikanische Stoffe behandeln, wurde Washingtons Übergang über den Delaware (Abb. 525) weltberühmt. Unter den zahlreichen guten Porträtmalern nimmt Charles Loring Elliot (1812—1868) den ersten Rang ein. Der erste, der sich die Schilderung amerikanischer Sitten zur Spezialität erkor, war William Sidney Mount (1807—1868). Um das Leben der Farmer mit Muße studieren zu können, ließ er sich ein Atelier auf Rädern bauen und zog damit

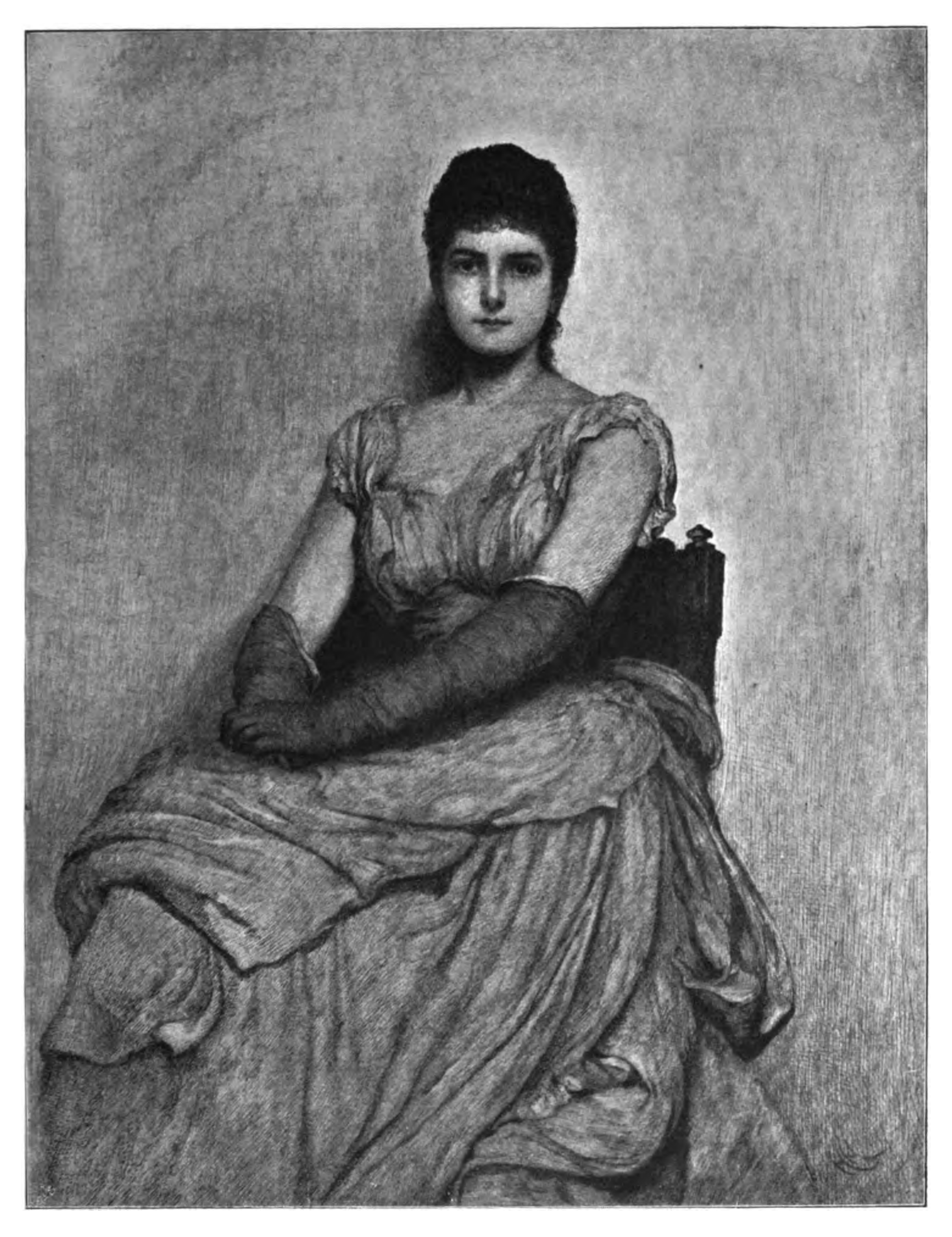


Abb. 524. Hubert Herkommer: Die Dame in Weiß.
Mit Genehmigung der Verlagshandlung Amsler & Ruthardt in Berlin. (Zu Seite 621.)

in den Dörfern von Long Island umher. Ein Menschenalter lang blühte nun wie diesseits so auch jenseits des Ozeans die Anekdotenmalerei. Farmer und Einwanderer, Fischer und Jäger, Neger und Indianer, New-Yorker Schuhputzer, das Leben auf dem Lande wie in den Läden und altmodischen Häusern wurden

mit gleicher Liebe behandelt. Der in Düsseldorf gebildete Eastman Johnson (geb. 1832) erfreute sich hier mit Recht der größten Beliebtheit. In den fünfziger Jahren wurde dann Düsseldorf von München und Paris abgelöst, wo insbesondere Coutures Atelier den Sammelpunkt der jungen Amerikaner bildete. Der erste, der sich seine glänzende Technik aneignete, um sie später durch Millets Innerlichkeit zu ergänzen, war der auch in Deutschland durch seine „Gespräche über Kunst" rühmlich bekannte William Morris Hunt (1824—1879), ein ungemein vielseitiger Künstler, den seine ebenso poetischen wie technisch bedeutenden Landschaften und Tierbilder zum ersten wirklich modernen Maler Amerikas machen. Er gehört zu der 1878 gegründeten Society of American Artists, die in ihre Statuten den Satz aufnahm, daß sie nicht in Cabanel, Bouguereau und Meyer von Bremen, sondern in Millet, Corot und Rousseau ihre Führer sehe.



Abb. 525. Emmanuel Leutze: Washington überschreitet den Delaware. (Zu Seite 622.)

An der Spitze der modernen amerikanischen Malerei stehen die Meister der intimen Landschaft, die, etwas jünger als die Barbizoner und zum Teil von ihnen abhängig, dieselbe innige Liebe zur Natur, dieselbe Freude an den Luft- und Lichterscheinungen und dasselbe poetische Gefühl besitzen. So machte der in Newburgh geborene George Inneß (1825—1897), den die Amerikaner mit Recht als ihren ersten großen Landschafter ansehen, in Frankreich die Bekanntschaft von Corot und Rousseau und wurde mit Millet eng befreundet. Seine kraftvoll gezeichneten Werke nehmen vor allem durch die wundervolle Wärme des Tons gefangen. Winter und Sommer, Morgenstimmungen und Sonnenuntergänge, Sturmwolken, Regenbogen und heitere Klarheit hat er mit der gleichen Eindringlichkeit und Poesie dargestellt. Ebenso tonschön und fast noch farbiger, dabei von einer großartigen Schwermut und erhabenen Ruhe erfüllt sind die Landschaften von Homer Martin (1836—1897). Seine letzten Werke ge-

hören in ihrer wundervollen Vereinfachung zu dem Allerschönsten, was die Landschaftsmalerei unserer Zeit hervorgebracht hat. Den beiden ebenbürtig ist Dwight W. Tryon (geb. 1849), der bereits 1892 mit seinem Mondaufgang in München die goldene Medaille errang. Die flüchtigsten Übergänge, die zartesten Nuancen des Dämmerlichts gibt er mit einer Feinheit sondergleichen



Abb. 528. James Mc Neil Whistler: Porträt seiner Mutter. Paris, Luxembourg. (Zu Seite 637.)

wieder. Neben diesen drei großen wären noch eine ganze Reihe ausgezeichneter Künstler zu nennen, wie A. H. Wyant (1836—1892), dessen Werke in ihrer träumerisch zarten Stimmung zuweilen an Corot erinnern. Edelste Vornehmheit und abgeklärte Ruhe ohne Steifheit, träumerische Poesie ohne weichliche Sentimentalität sind die Kennzeichen dieser Landschaftsschule, die neben der

schottischen und der französischen heute den ersten Rang behauptet, ja die sie zuweilen noch übertrifft.

Diese Vorliebe für das Zarte und Feine in einer jungen, rücksichtslos vorwärtsstrebenden Nation mag zunächst in Erstaunen setzen. Allein die Kunst schildert nicht nur das, was man hat, sondern vielleicht noch öfter das, wonach man sich sehnt. Es ist also wohl innerlich begründet, daß zur selben Zeit, wo die überfeinerten Pariser Szenen des ländlichen Lebens in wuchtiger Breite malten, viele Amerikaner gerade die Eleganz des modernen Lebens verherrlichten. Es geht ein kosmopolitischer Zug durch die amerikanische Kunst, sie scheint das eigene Volkstum, wenn nicht verleugnen, so doch möglichst wenig zur Schau tragen zu wollen. Die meisten Bilder sind in Paris gemalt und könnten auch von Parisern gemalt sein. Was man Erdgeruch nennt, spürt man nur bei ganz wenigen Malern und von diesen wenigen genießt eigentlich nur einer europäischen Ruf, Winslow Homer (geb. 1836). „Homer malt Prosa, aber eine Prosa von epischer Breite." Damit ist alles gesagt. Da ist nichts mehr von der frühern spitzpinseligen Anekdotenmalerei. Breit und sicher stehen seine Matrosen und Fischermädchen, seine Farmer und Cowboys, seine Neger und Soldaten, seine Gassenbuben und Dorfkinder in der frischen Seeluft oder im hellen Sonnenschein; eine gesunde und kräftige, wenn auch oft harte Malerei, vor der einem warm ums Herz wird.

Der konsequenteste und größte unter den Kosmopoliten ist James Mc Neil Whistler (geb. 1834). Wenn man die Quintessenz aus den Japanern, Velazquez und den modernsten Franzosen zieht und dann noch einen ganz besonderen Saft hinzu gibt, der eben Whistlers Eigenstes ausmacht, dann erhält man die Werke dieses Künstlers. Man kann seine Kunst nur mit dem Bouquet der feinsten Weine vergleichen, sie ist im wahrsten Sinne Kaviar fürs Volk. Blasiert, raffiniert, exotisch, ungesund, alle diese Beiworte passen auf sie, und doch übt sie einen unwiderstehlichen Zauber aus. Es ist natürlich, daß sie den vollsten Zorn Ruskins erregen mußte; wer vor allem Erbauung oder Erhebung sucht, kann sie nicht verstehen. Ruskin meinte, man brauche nur die Natur treu und redlich wiederzugeben, sie sei immer schön, Whistler meint, daß sie an und für sich fast nie schön sei, daß erst der Extrakt, den der Künstler gebe, Anspruch auf Schönheit machen könne. Er findet das Schöne vor allem in der Farbe. Ein Porträt, eine Landschaft, eine Marine, alles ist für ihn in erster Linie eine Harmonie, und als Harmonien oder Arrangements in Rot und Gold oder Schwarz und Grau, Blau und Rosa stellt er auch seine Bilder aus. Aber natürlich ist er kein Kolorist im alten Sinne. Nicht nur alles Bunte und Schreiende, sondern auch das Helldunkel ist ihm verhaßt. Wie Manet liebt er die kühlen zarten Töne, wie dieser kennt er keine dunklen Schatten, sondern nur mattere Farben neben den stärkeren. Aber er ist in seiner Farbenzusammenstellung noch aristokratischer. Dem Sonnenschein geht er aus dem Wege; wenn der Spaziergänger draußen „nichts mehr sieht", dann beginnt seine Stunde. Und auch über seinen Porträts im Innenraum liegt ein leiser Schleier, ohne daß er deshalb in Carrièresche Nebelhaftigkeit verfiele. Die Umrisse verschwimmen,

aber gerade dieses Verschwimmen gibt den Figuren ein merkwürdiges Leben. Am berühmtesten sind die Bildnisse seiner Mutter (Abb. 526) und Carlyles, die in der Anordnung viel Ähnlichkeit haben. Es gibt vielleicht kein anderes Porträt in der modernen Kunst, das so viel schlichte Größe der Auffassung und so viel Innigkeit des Empfindens mit einer so feinen Tonwirkung verbände. Nicht immer ist der Künstler so asketisch in der Farbe wie hier. Bei der Dame in Weiß ergeben ein Blumentopf, eine japanische Vase und ein Orchideenstrauch einen wundervollen, wenn auch gedämpften Begleitakkord in Rot und Blau zu der träumerischen Gestalt. Mit der gewöhnlichen Porträtauffassung haben diese Bildnisse nichts zu thun. Wir sehen die Personen nicht greifbar vor uns, sondern wie sie etwa als „schwankende Gestalten" uns in der Erinnerung stehen. Allein gerade das Wesentliche tritt so um so stärker hervor. Wenn in einem späteren Jahrhundert die Summe der Malerei unserer Zeit gezogen werden wird, so wird Whistler neben Böcklin, Puvis de Chavannes und Watts als der Selbständigsten einer stehen.

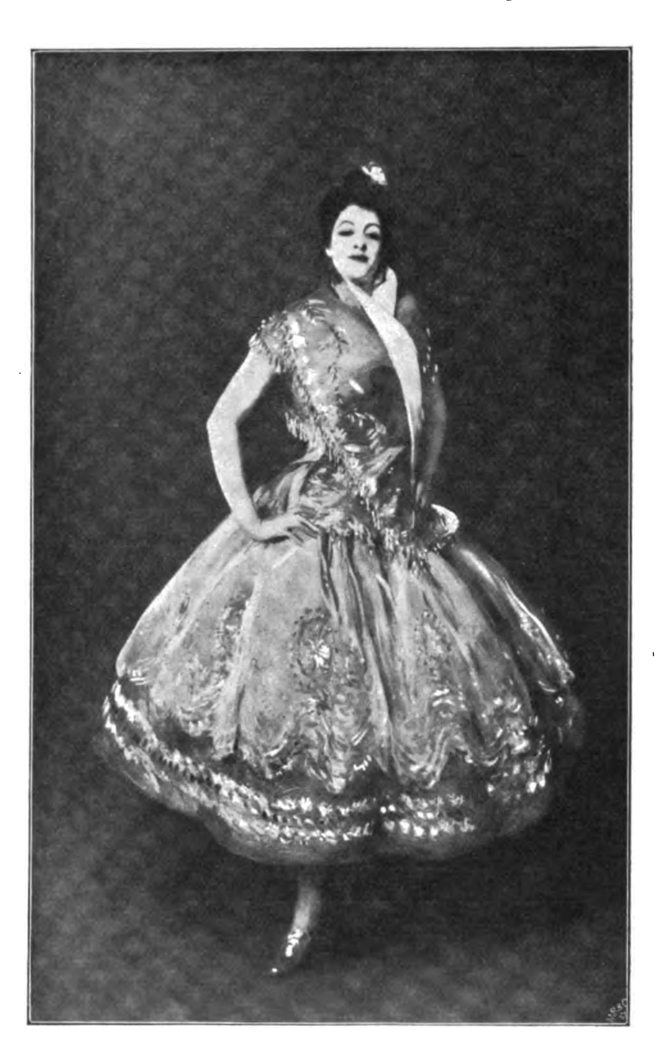


Abb. 527. John Singer Sargent: Carmencita. Paris, Luxembourg. (Zu Seite 628.)

Neben Whistler treten die verwandten amerikanischen Künstler alle zurück. So sehr er oft nur die Oberfläche, den farbigen Abglanz der Dinge zu streifen scheint, so wird man ihm gegenüber doch nie das Wort oberflächlich gebrauchen. Bei William T. Dannat (geb. 1853) wäre es dagegen zuweilen am Platze. Man erstaunt über die fabelhafte Leichtigkeit, mit der z. B. seine Spanierinnen gemalt sind, aber schließlich erhält man den Eindruck, als stünde man vor einem

virtuos hingeworfenen Plakat. Bei John W. Alexander bewundern wir die Leichtigkeit, mit der seine Frauengestalten (Das rote Kleid, Das schwarze Kleid) mit kühnen Pinselstrichen wie Arabesken auf die Leinwand gesetzt sind, vermissen aber die Seele. Daß er indessen auch Charaktere malen kann, hat er in seinem Porträt des Bildhauers Auguste Rodin gezeigt. Am ehesten hält William Chase (geb. 1849) den Vergleich mit Whistler aus, eine vornehme Natur von erstaunlicher Vielseitigkeit, großem Können und kräftigem Geschmack. In Deutschland ist er vor allem durch seine Porträts bekannt geworden, die das eingehendste Studium des Velazquez verraten, ohne daß von Nachahmung irgendwie die Rede sein kann, doch sind seine Landschaften und besonders seine Stillleben diesen ebenbürtig. Noch höheren Ruhm als Porträtmaler genießt John Singer Sargent (geb. 1856). Die schönsten Frauen Englands und Amerikas haben ihm gesessen, und er hat sie mit einer Eleganz und Leichtigkeit verewigt, die die höchste Bewunderung verdienen, wenn auch die Schärfe der Charakteristik und die Ähnlichkeit nicht immer auf der gleichen Höhe stehen. Neben dem Italiener Boldini und dem Schweden Zorn ist er der größte Virtuos unter den modernen Porträtmalern (Abb. 527). Nur J. J. Shannon (geb. 1863) macht ihm den Ruhm zuweilen streitig.

Im übrigen finden wir auch hier die mannigfachsten Richtungen und Einflüsse. Eine ganze Kolonie lebt abwechselnd in den Niederlanden und in Paris. Gari Melchers (geb. 1860) malt holländische Fischer mit einem starken dekorativen Farbensinn und trefflicher Charakteristik (Abb. 528). George Hitchcock (geb. 1850) setzt seine Gestalten mit Vorliebe in Harlemer Tulpenbeete. Childe Hassam (geb. 1859) hat den Pariser Impressionisten die ungemein lebendige Art abgesehen, mit der er das New Yorker Straßenleben in seinen flüchtigsten Erscheinungen wiedergibt. Andere malen in den kühlen Freilichttönen von Bastien-Lepage oder Liebermann, und wieder andere sind ganz zu Münchnern geworden und treten in die Fußtapfen von Defregger, Diez oder Löfftz. Als Maler des Nackten hat Alexander Harrison (geb. 1853) durch seine von zartesten Lichtreflexen übergossenen, an stillen Weihern träumenden Gestalten einen durch spätere Werke nicht ganz gerechtfertigten Ruf erworben.

Unter den in Amerika selbst schaffenden Malern ist eine stark idealistische Strömung zu bemerken. So malt Thomas William Dewing (geb. 1851) klassisch schöne ätherische Frauengestalten in duftigen Gewändern, die in der Dämmerung über stille Auen wandeln oder am Klavier phantasieren, so hat Abbot Thayer (geb. 1849) eigenartige Madonnenbilder voll schlichter Innigkeit geschaffen. In der dekorativen Malerei hat sich besonders John La Farge (geb. 1835) hervorgethan.

Sargent ist Mitglied der Royal Academy in London und nimmt in deren Ausstellungen einen der hervorragendsten Plätze ein, Whistler steht noch immer abseits von der offiziellen Kunst. Dafür hat dieser auf die Entwickelung der neuesten schottischen Malerei einen entscheidenden Einfluß ausgeübt. In Schottland hatte die Malerei schon vor 1850 einen neuen Aufschwung genommen, als dessen treibende Kraft Robert Scott Lauder (1803—1869) anzusehen

ist, den man wegen seiner Farbenglut mit Delacroix, wegen seiner erfolgreichen Lehrthätigkeit mit Piloty verglichen hat. Unter seinen Nachfolgern treten John Phillip (1817—1867), der Maler glutvoller Bilder aus dem spanischen Volksleben, John Pettie (1839—1893), ein mit hohem Farbensinn und großer malerischer Kraft begabter Meister des historischen Genrebildes, und William Quiller Orchardson (geb. 1835) am meisten hervor, der hauptsächlich Bilder aus der Zeit der französischen Revolution und des ersten Kaiserreichs, dann aber auch, neben einigen etwas aufdringlich anekdotenhaften, sehr liebenswürdige und poetische Genrebilder aus der Gegenwart in zarten grauen und gelblichbraunen Tönen gemalt hat (Abb. 529). Auf dem Kontinent hat aber nicht diese von Edinburg ausgehende Schule, sondern eine jüngere von Glasgow ausgehende den Ruhm der schottischen Malerei begründet. Etwa 1882 scharten sich dort um Robert Macgregor eine Anzahl junger Künstler „zur Förderung aufrichtiger ernster Arbeit und zur Entwickelung künstlerischer Individualität“. Sie betrachteten die französischen und holländischen Maler, Millet, Corot, Diaz, Israels, Maris, von denen viele Werke in Glasgower Privatsammlungen gekommen waren, ferner Whistler und den seltsamen Farbenfeuerwerker Monticelli als ihre Vorbilder und holten sich auch von den Japanern mancherlei Anregungen. Obwohl sie sich gegen den Begriff „Schule“ sträuben, sind doch gewisse gemeinsame Züge nicht zu verkennen: die Vorliebe für tiefe und volle Töne, die starke Hervorhebung des Wesentlichen, die kräftige Pinselführung. Mit den Präraphaeliten teilen sie die Neigung zum Dekorativen, allein sie suchen das Dekorative nicht in der Linie, sondern in der Farbe. Ihr Stoffgebiet ist sehr weit; neben Porträts, Landschaften, Tierstücken und Genrebildern finden wir historische, aus Dichtern entlehnte und phantastische Motive. Auch die einzelnen Künstler sind zum Teil sehr vielseitig. So hat z. B. George Henry, vielleicht die kräftigste Erscheinung des ganzen Kreises, Genrebilder, Porträts, Landschaften und japanische Bilder gemalt (Abb. 530). In der Hauptsache handelt es sich aber doch um zwei Gebiete: das Porträt und die Landschaft. Auf dem ersteren thun sich neben Henry besonders John Lavery und James Guthrie hervor. Ersterer bevorzugt stumpfe Töne, Schwarz, Grau, Braun, die er nur



Abb. 528. Gari Melchers: Mutter und Kind. Paris, Luxembourg. (Zu Seite 628.)



Abb. 529. W. Q. Orchardson: Der Mutter Stimme. London, Tate Gallery.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 629.)

hier oder da mit etwas Grün, Blau oder Rot aufmuntert (Abb. 531), letzterer malt in frischeren und helleren Farben, besonders gern auch im Freien. In der Landschaft ist Corots Einfluß am meisten in den Dämmerungs- und Mondscheinlandschaften Macaulay Stevensons zu bemerken, während der in Sidney geborene, aber zu unserer Gruppe gehörige Grosvenor Thomas mehr auf Constable zurückgeht. Whitelaw Hamilton setzt Landarbeiter und Tiere als lustige Flecken in die Landschaft und malt auch schöne Wasserbilder. Dies sind nur die am meisten hervortretenden von etwa zwei Dutzend bemerkenswerten Künstlern.

Unter den graphischen Künsten nimmt die Illustration einen so hohen Rang in England ein und hat so befruchtend auf die übrigen Völker gewirkt, daß ihre Geschichte wenigstens mit ein paar Strichen gezeichnet werden muß. Von allergrößtem Einfluß auf ihre Entwickelung wurde die Neubelebung der Holzschnittkunst durch Thomas Bewick (1753—1828), der im Gegensatz zu den älteren Meistern statt mit dem Messer in Langholz zu schneiden mit dem Stichel in Hirnholz vom Dunkeln ins Helle arbeitete und so mit dem Stahlstich an Feinheit wetteifern konnte. Seine berühmtesten Werke sind die Ausgabe von Gays Fabeln und die Allgemeine Geschichte der Vierfüßler (1790). Von ihm nahm der moderne Tonschnitt seinen Ausgang, der später, von Friedrich Wilhelm Gubitz in Deutschland weitergepflegt, erst Menzels Meisterleistungen auf diesem Gebiete ermöglichte. Der originellste von Bewicks Zeitgenossen war William Blake (1757—1827), ein äußerst fruchtbarer und phantasievoller, oft ergreifend inniger, dann aber wieder halb wahnsinniger Künstler, der Götter, Engel, Teufel und Ungeheuer für seine Werke mobil machte und auf die Phantasiekunst der Präraphaeliten noch stark eingewirkt hat. Sein eigentümlichstes Werk ist die Illustration seiner eigenen Songs of Innocence and Experience, bei denen er Schrift und Bild im Stich vereinigte, sein tiefstes und schönstes die Inventions for the book of Job. Der sinnigen Werke von Thomas Stothard ist schon Erwähnung gethan worden. Außerordentlich kräftig entwickelte sich in dieser Zeit

die englische Karikatur. James Gillrays (1757—1815) politische Satiren, die sich hauptsächlich gegen die Mißwirtschaft Georgs III. und die Lasterhaftigkeit seines Thronfolgers, gegen Pitt und Fox, dann aber auch gegen die Helden der französischen Revolution richteten, haben heute viel von ihrer Wirkung verloren. Dagegen verdienen Thomas Rowlandsons (1756 bis 1827) wuchtige Schilderungen aus dem High Life der Bäder und Spielhöllen wie dem Low Life der Branntweinkneipen des Londoner Armenviertels auch heute noch vollste Bewunderung. Harmloser sind die humorvollen Zeichnungen des jüngeren George Cruikshank (1792—1878). Und dieser mehr liebenswürdige Humor ist auch den meisten späteren Zeichnern geblieben. Ihr Hauptfeld war der 1841 begründete Punch, dessen berühmteste Mitarbeiter der unermüdliche, in andeutenden Umrißlinien scharf charakterisierende John Leech (1817—1864), später der noch bedeutendere, auch von Menzel hochgeschätzte Charles Keene (1823—1889) und George du Maurier (1834—1896) waren. Unerschöpfliche Fundgruben vortrefflicher Illustrationen bilden die Ende der fünfziger Jahre auftauchenden Zeitschriften Once a Week, Good Words und andere, für die auch die Präraphaeliten Beiträge lieferten. Später bildeten The Graphic (seit 1870), Daily Chronicle und andere die Tummelplätze der Zeichner.

In Amerika sammelten das Century, Harper's Monthly und andere Zeitschriften einen großen Stab bedeutender Künstler um sich, von denen Howard Pyle, der prächtige Schilderer der Kolonisationszeit, E. A. Abbey, der unermüdliche Illustrator von Goldsmith, Shakespeare und anderen, und der famose Karikaturist Thomas Nast von der älteren Richtung und McCarter, der Illustrator Verlaines, als typischer Vertreter der Modernen genannt sein mögen. Hier in Amerika erreichte auch die Kunst des Tonschnittes ihren Höhepunkt. Holzschneider wie der aus Deutschland stammende Juengling haben in der Wiedergabe aller malerischen Effekte geradezu Verblüffendes geleistet. Allein diese Kunst, die sich vom Wesen des eigentlichen Holzschnitts immer mehr entfernte, trug von vornherein den Keim des Verfalls in sich. Da sie ihre Aufgabe lediglich in der Genauigkeit der Wiedergabe suchte,

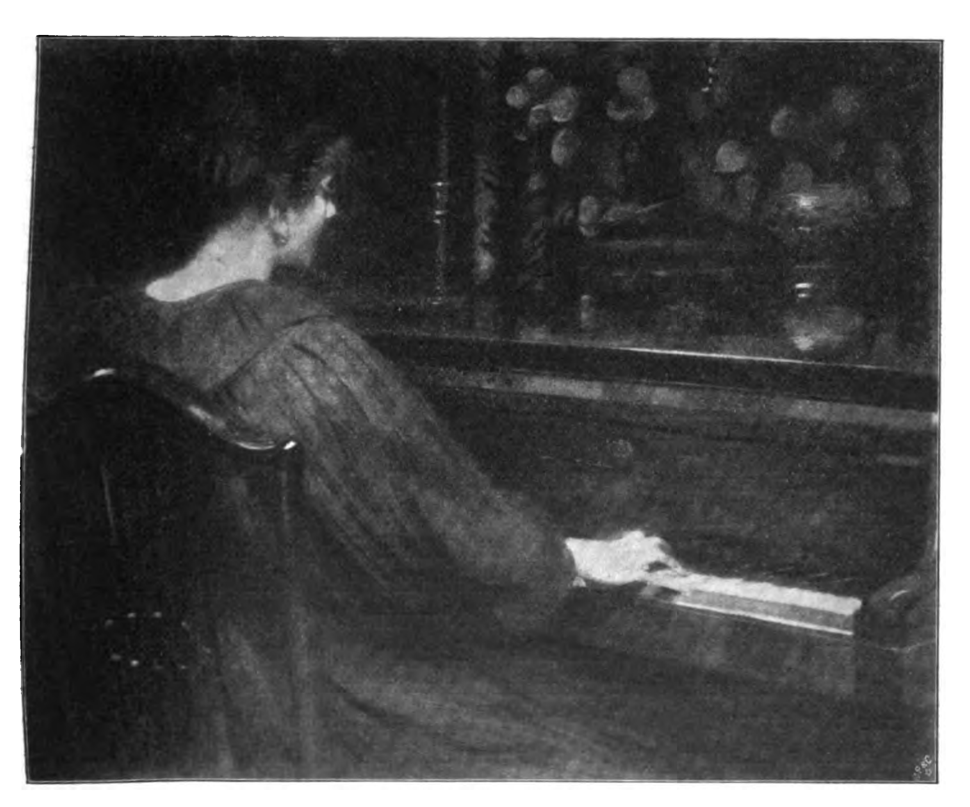


Abb. 530. George Henry: Am Klavier. (Zu Seite 629.)



Abb. 581. John Lavery: Vater und Kind. Paris, Luxembourg.
(Zu Seite 630.)

konnte sie den sich immer mehr vervollkommenden mechanischen Techniken auf die Dauer nicht standhalten. Da aber wiederum die photomechanischen Verfahren mit der Druckschrift nicht recht harmonierten, so suchte man wieder Anschluß an den älteren Holzschnitt. So gelangte man von der Buchillustration zum eigentlichen Buchschmuck, bei dem Schrift, Ornament und Bild ein gefälliges Gesamtbild ergeben sollen. Wieder waren es die Präraphaeliten, die hier den Ton angaben. Das größte Verdienst hat sich William Morris erworben, der 1891 die Kelmscott Press gründete. Er selbst, Burne-Jones und Crane haben das Beste für sie gezeichnet. Daneben ist Ricketts, der ebenfalls zugleich Verleger und Künstler ist, mit seinen geschmackvollen, aber zuweilen gesucht archaistischen Ausgaben zu nennen. Als Illustratoren von Kinderbüchern, die ja der Phantasie ganz besonders entgegenkommen, haben neben Crane besonders Randolph Caldecott und die immer liebenswürdige, zuweilen aber ein wenig affektierte Kate Greenaway Hervorragendes geleistet. Eine Sonderstellung nimmt Aubrey Beardsley ein; er verbindet breite schwarze Flächen mit punktierten Linien zu Wirkungen, die den von ihm bevorzugten Stoffen an Raffinement nichts nachgeben.

Plastik. Neben der Malerei spielt die Plastik in England nur eine ganz untergeordnete Rolle. An großen Denkmälern und Statuen berühmter Männer fehlt es freilich auch hier nicht, und insbesondere sind die Pauls-Kathedrale und die Westminster-Abtei in London damit überfüllt, allein sie gleichen eher Schreckenskammern als Museen der Bildhauerkunst. England hat in der Zeit von 1775 bis 1850 nicht nur keinen Schadow, Houdon oder Rude hervorgebracht, sondern auch keinen Künstler, den man ernstlich mit Thorwaldsen oder Rauch vergleichen könnte. In der ersten Zeit herrschte eine wunderliche Mischung von barocken Motiven und klassizistischer Steifheit. Nur ein Bildhauer vermag einigermaßen zu fesseln, der schon wegen seiner Umrisse zu Homer genannte John Flaxman (1755—1826). Sein Standbild des Admirals Nelson (Abb. 532),

bei dem das Fehlen des abgeschossenen rechten Armes durch den Mantel verdeckt wird, hat trotz der seltsamen Verbindung des Zeitkostüms mit der antiken Britannia etwas Ergreifendes. Von seinen jüngeren Zeitgenossen mögen Richard Westmacott (1775—1856), Francis Chantrey (1781—1842) und der seiner Zeit hochberühmte Canova-Schüler John Gibson (1790—1866) genannt sein. Aus der folgenden Generation ragt Alfred Stevens (1817 bis 1875) hervor, ein ungemein vielseitiger Künstler, der als Maler, Bildhauer und Zeichner fürs Kunstgewerbe, insbesondere aber auch als Lehrer Hervorragendes geleistet hat. Sein noch nicht vollendetes Lebenswerk ist das Wellington-Monument in St. Paul. Das Hauptkennzeichen der Kunst dieser Zeit aber war, wie die Werke von MacDowell, Durham und anderen beweisen, pseudoklassische Süßlichkeit, die man seltsamerweise als Realismus bezeichnete. Diese antiken Göttinnen, Grazien, Musen und Nymphen erinnern in ihrer sinnlichen Anmut ohne wirkliche Lebenswärme an Pradier, hinter dem sie aber an technischer Vollendung zurückstehen.

Neues Leben machte sich seit dem Anfang der siebziger Jahre bemerkbar. Wenn die Bewegung, die damals einsetzte, auch der präraphaelitischen in der Malerei nicht ebenbürtig ist und ihre Werke keineswegs, wie Millais meinte, für echte Antiken gehalten werden würden, wenn man sie bei Rom oder Athen aus dem Sande grübe, so rücken sie die englische Plastik doch einigermaßen auf das Niveau der der übrigen Länder. Die Engländer verdanken diese Renaissance in erster Linie dem Franzosen Dalou, der, nach seiner Teilnahme an der Kommune ins Ausland geflüchtet, eine Professur am Royal College of Arts übernahm und hier eine außerordentlich anregende und fördernde Thätigkeit entfaltete. Sie

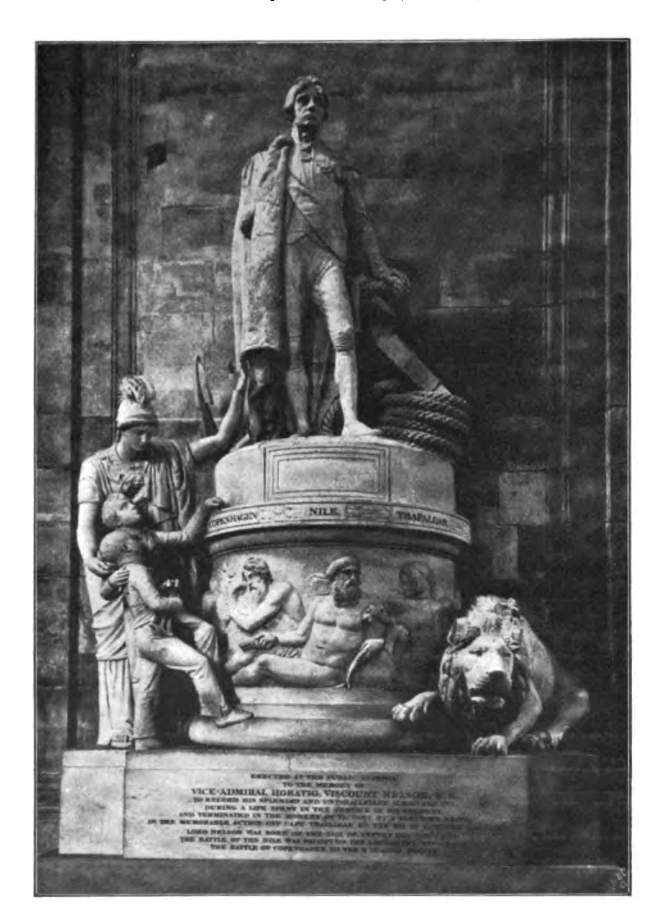


Abb. 582. John Flaxman: Denkmal Nelsons. London, St. Pauls.
(Zu Seite 632.)

gestehen selbst zu, daß sich unter seinem Einfluß die ganze Auffassung der Skulptur änderte. Die Antike, die Frührenaissance und der französische Realismus sind die Vorbilder, die wir in der modernen englischen Plastik nachweisen können. Die Stoffe sind wie in Frankreich meist antik, selten romantisch, fast nie dem Leben entnommen. Hamo Thornycroft (geb. 1850) hat zwar einen Sämann und einen Mäher modelliert, die ein wenig an Meunier erinnern, aber sie zeigen nichts von dem wahrhaft modernen Geiste des großen Belgiers. Der Künstler hat selbst gesagt, daß ihn außer der Royal Academy nur die Elgin Marbles beeinflußt hätten. Seine besten Arbeiten sind denn auch die Artemis, der Teucer, die Medea, in denen er sich im Gegensatz zu den weichen Formen seiner Vorgänger an die kräftigen Körper der griechischen Blütezeit anlehnt. Onslow Ford (1852—1902) ist in seinen herben knospenden Mädchengestalten, die vielleicht den schönsten Teil seines Lebenswerks ausmachen, von der Frührenaissance beeinflußt. Außerdem hat er zahlreiche lebensvolle Büsten, einige große Denkmäler (Gladstone, Gordon auf dem Kamel reitend, der Maharajah von Mysore) und Grabmonumente geschaffen. Der Ruhm von Harry Bates (1850—1899) knüpft sich vor allem an seine ungemein zart empfundenen Reliefs. Als ihren herrlichsten Künstler aber feiern die Engländer Alfred Gilbert (geb. 1854). In der That ist dieser ein ganz außerordentliches dekoratives Talent, mehr noch auf dem Gebiete des Kunsthandwerks als dem der großen Plastik. Seine Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten sind poetisch in der Auffassung, originell und reizvoll im Ornament, graziös und geschmackvoll in der Durchbildung. Von seinen größeren Werken sind das Denkmal der Königin Viktoria in Winchester und der Shaftesbury-Brunnen auf dem Piccadilly-Cirkus hervorzuheben. Neben ihm gehört George Frampton (geb. 1860), der Bildhauer, Goldschmied, Juwelier und Emailleur zugleich ist, zu den Hauptvertretern der Kleinplastik. Endlich besitzt England



Abb. 533. Augustus Saint-Gaudens: Amor Caritas. (Bronzerelief, lebensgroß.) Paris, Luxembourg. (Zu Seite 635.)

in J. M. Swan (geb. 1847) einen der allerbesten Tierbildhauer der Gegenwart. In seinen wilden Katzen ist insbesondere die Bewegung vollendet dargestellt.

Als der Begründer der amerikanischen Skulptur wird Hiram Powers (1805—1873) angesehen. Von Canova und Thorwaldsen beeinflußt, deren Werke er in Italien studierte, hat er an seiner griechischen Sklavin und einigen anderen nackten Gestalten hohe Linienschönheit mit großer Feinheit der Durchbildung vereint. Auch die meisten anderen Bildhauer dieser Zeit verbrachten einen Teil ihres Lebens in Florenz oder Rom und gerieten ganz in den Bann des Hellenismus. Der glückliche Ausgang des Bürgerkrieges gab dann den Anstoß zu einem mehr in die Breite als in die Tiefe gehenden Aufschwung der Monumentalplastik. Unzählige Statuen von Staatsmännern und Generälen und Kriegerdenkmäler entstanden in den großen Städten des riesigen Reiches. Eins der vorzüglichsten Werke dieser Gattung, bei der der Prozentsatz des Guten sicher nicht größer ist als bei den ähnlichen Werken in Europa, ist H. K. Brownes Washington-Statue in New-York. Die Weltausstellung von Chicago (1893) endlich führte zu einer starken Bethätigung auf dem Gebiete der dekorativen Plastik, der aber ein geschäfts- und handwerksmäßiger Zug anhaftet. Das Beste hat hier wohl bisher F. MacMonnies (geb. 1863) geleistet. Unter der zahllosen Schar der lebenden Bildhauer befinden sich überhaupt nur wenige wahrhafte Künstler und nur einer, der sich mit den Großen in den anderen Ländern zu messen vermag: Augustus Saint-Gaudens (geb. 1848). Er hat in seinem Shaw-Monument und den Statuen des Präsidenten Lincoln und des Generals Farragut kraftvoll realistische und dabei großzügige Denkmäler geschaffen und sich auch als ein ausgezeichneter Beherrscher des Nackten erwiesen, sein Bestes aber bisher doch wohl in den Reliefs und Plaketten gegeben (Abb. 533). Neben ihm treten besonders Daniel C. French (geb. 1850), der Schöpfer des Pariser Washington-Denkmals, und der Tierbildhauer A. Ph. Proctor hervor. Auch der Einfluß von Rodin macht sich in der amerikanischen Plastik neuerdings bemerkbar.

Architektur und Kunstgewerbe. Zeigte schon die englische Malerei ein wesentlich anderes Gepräge als die festländische, so ist die Baukunst erst recht ihren eigenen Weg gegangen. Was sie in erster Linie von der Frankreichs und Deutschlands unterscheidet, ist, daß es in ihr gar nicht zu einer rechten Entwickelung der Renaissance und der aus ihr abgeleiteten Stile gekommen ist. Die gotischen Formen und vor allem die gotische Konstruktionsweise pflanzten sich bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts fort, und als sie schließlich definitiv weichen mußten, war es nicht die eigentliche Renaissance, sondern der palladianische Klassizismus, der die Erbschaft antrat. Dieser hat dann das 17. und 18. Jahrhundert beherrscht, bis er ohne große Schwierigkeiten in den Hellenismus überging. Aber in demselben Augenblick, wo der letztere zur Herrschaft gelangte, erhob auch die Gotik schon wieder ihr Haupt. Vom eigentlichen Barock und Rokoko finden wir kaum Spuren. Es handelt sich in der englischen Baukunst also im Grunde nur um zwei Stile: den gotischen, der sich zähe gegen die festländische Kunst wehrte, schließlich untergegangen zu sein schien, aber doch

nur schlummerte, um zu einer neuen Blüte zu erwachen, und den klassischen. Beide gehen noch heute in dem Inselreich nebeneinander her, so zwar, daß der eine fast ausschließlich die kirchliche, der andere die profane Baukunst beherrscht. Ein zweites unterscheidendes Merkmal ist, daß sich die Bauthätigkeit während des 16. bis 18. Jahrhunderts in der Hauptsache nicht in Rathäusern, Gildenhäusern und Residenzen, sondern in Schlössern und Landsitzen geäußert hat.

Der Tudorstil, wie man die englische Baukunst von Heinrich VII. bis zur katholischen Maria (1485—1558) zu nennen pflegt, ist eine vollkommen gotische Bauweise, der die heimischen Baumeister nur unter dem Einfluß fremder oder im Ausland geschulter Zeichner hin und wieder Renaissanceformen und Ornamente aufpfropften. Während der Herrschaft der Königin Elisabeth (1558 bis 1603) kamen dann zahlreiche niederländische, deutsche und französische Handwerker nach England und verhalfen den neuen Ideen immer mehr zur Herrschaft, allein der Elizabethan-Style trägt trotzdem noch durchaus den Stempel der Übergangsarchitektur, ähnlich dem um zwei Menschenalter älteren Stil Franz' I. in Frankreich. So wurden die gotischen Türme, Giebel und Erker bei den damals entstehenden Landsitzen für Staatsmänner, Edelleute, Bankiers fast durchweg beibehalten. Die kleineren Anlagen sind quadratisch mit einer Halle im Mittelpunkt, die größeren gruppieren sich um einen Hof herum oder zeigen E- oder H-Form. Große Sorgfalt wurde besonders auf die Paneelierung der Halle, die Ausgestaltung der Kamine, das reiche Schnitzwerk der Treppe und die feine weiße Stuckornamentik der Plafonds in den Wohnzimmern gelegt. Kirby Hall in Northamptonshire, Longleat in Wiltshire, Wollaton Hall in Nottinghamshire, Longford Castle sind einige der berühmtesten Beispiele. Auch viele „Colleges“ in Oxford und Cambridge verdanken dieser Zeit ihre Entstehung. Der malerisch höchst wirksame Turm der alten Schulen in Oxford (jetzt Bodleyanische Bibliothek) von Thomas Holt (gest.



Abb. 584. Christopher Wren: Die St. Pauls-Kathedrale in London. (Zu Seite 638.)



Abb. 585. William Chambers: Somerset-House, London. (Zu Seite 639.)

1624) ist mit seinen gotischen Fialen und Fenstern und den aufgeklebten fünf Ordnungen ein markantes Beispiel für die Unsicherheit der Architekten, ihr Hin- und Herschwanken zwischen den beiden Stilen. Neben Holt treten Robert Smithson (1501—1580) und John Thorpe hervor, denen einige der besten Schlösser mit mehr oder weniger Bestimmtheit zugeschrieben werden können. In den Städten blühte in dieser Zeit eine prächtige Zimmermanns-Architektur. Die Engländer unterscheiden außer dem elisabethanischen noch einen besonderen jakobianischen Stil (1603—1625), der indes nur eine Fortsetzung des ersteren, seine fortschreitende Reinigung von gotischen Elementen bedeutet. Einen vollkommen neuen Anstoß erhielt die englische Baukunst erst durch den Begründer des angloklassischen Stiles, Inigo Jones (1572—1652), in dem die Engländer noch heute ihren größten Baumeister verehren. In seinen Hauptwerken erscheinen alle heimischen Traditionen glatt abgeschnitten, zieht ein völlig fremder südländischer Geist ein, der Geist Palladios. Ursprünglich Tischler, dann Landschaftsmaler, hatte er durch hohe Gönner die Mittel zu einer Reise nach dem Kontinent erhalten und dann eine Zeit lang in den Diensten Christians IV. von Dänemark gestanden. Voll zur Entwickelung kam seine Persönlichkeit aber erst nach seiner zweiten italienischen Reise im Jahre 1612. Kein anderer Architekt ist Palladio so nahe gekommen wie er in seinem großartigen Plan zum Whitehall-Palast, von dem nur der Flügel mit der Bankettthalle zur Ausführung gekommen ist, und in der unter dem Einfluß der Rotonda bei Vicenza erstandenen Villa in Chiswick. Jones hat auch mehrere Schlösser für den englischen Adel erbaut. So sehr wir die Schlichtheit, Reinheit und Vornehmheit seiner Werke bewundern, es war eine fremde Pflanze, die er auf den Boden seiner Heimat übertrug, und er war auch der erste, bei dem sich zuweilen ein Widerspruch zwischen Form und Zweck fühlbar macht.

Durfte Jones seine Pläne nur zu einem kleinen Teil ausführen, so hat sein größter Nachfolger, Christopher Wren (1632—1723), eine geradezu

unerhörte Bauthätigkeit entfaltet. Der große Brand von London im Jahre 1666, der 89 Kirchen und mehr als 13000 Häuser einäscherte, hatte einen Trümmerhaufen hinterlassen, auf dem es Neues zu errichten galt. Allein etwa 50 Kirchen verdanken Wren ihre Entstehung, darunter der gewaltigste, den Kölner Dom noch an Länge übertreffende Kirchenbau seit St. Peter, die St. Pauls-Kathedrale (Abb. 534). Ursprünglich als griechisches Kreuz entworfen, erhielt sie unter dem Einfluß des Klerus die Gestalt eines lateinischen Kreuzes mit dem Dom in der Mitte. Die Kuppel ist eine der schönsten und imposantesten der ganzen Welt, die Fassade mit den beiden übereinandergestellten Ordnungen ist zwar nur ein Schaustück, das mit der inneren Anlage in keinem Zusammenhang steht, aber doch sehr effektvoll, und das dreischiffige Innere macht einen großartigen und würdevollen Eindruck. In nur 35 Jahren (1675 bis 1710) wurde das Riesenwerk vollendet. In Wrens kleineren Kirchen, bei denen die Geldmittel meist äußerst beschränkt waren, ist dem protestantischen Bedürfnis nach einem geräumigen Predigtraum ausgezeichnet Rechnung getragen. Äußerlich wirken die kecken und originellen Türme am reizvollsten. Während der Meister bei seinen Kirchenbauten gern den Portland-Kalkstein benutzte, der der Witterung trefflich widersteht und überaus malerisch wirkt, erbaute er seine Profanbauten und Bürgerhäuser meist im Ziegelrohbau. Der Palladianismus beherrschte dann das ganze 18. Jahrhundert. Alle die wahrhaft königlichen Herrensitze, die damals entstanden, zeigen gewaltige symmetrische Schauseiten, oftmals auf Kosten der inneren Bequemlichkeit („Häuser aber keine Behausungen"), so daß Lord Chesterfield dem General Wade empfehlen konnte, sich gegenüber seinem Palast eine Wohnung zu suchen, um so immer seine Front vor Augen zu haben. Der bedeutendste Nachfolger Wrens war John Vanbrugh (1666 bis 1726), dessen Bauten (Blenheim Palace und Castle Howard) durch großartigen Schwung und ausgezeichnete Beherrschung der Massen für die ziemlich rohe Einzelbildung entschädigen. Nicholas Hawksmoor (1666—1763) und James Gibbs (1683—1754) setzten Wrens Thätigkeit im Kirchenbau fort. Neben dieser großen Architektur aber entwickelte sich schon am Anfang des Jahrhunderts eine ganz schlichte bürgerliche Bauart, der sogenannte Queen Anne Style, und gleichzeitig entfaltete sich in dieser Zeit eine neue Gartenkunst, die man als englisch zu bezeichnen pflegt, obwohl die ersten Anregungen von dem französischen Garteninspektor Ch. R. Dufresny ausgegangen sind. Statt der architektonischen Anlagen der Italiener und Lenôtres sollte nun nichts weiter gegeben werden als die Natur, höchstens soweit zurechtgestutzt, wie sie der Landschaftsmaler in seinem Gemälde verwendet. Vielfach verschlungene Wege mit malerischen Durchblicken statt der schnurgeraden Alleen, zwanglose Baumgruppen statt der beschnittenen Hecken, Bäche statt der Wasserbecken, Wasserfälle statt der Kaskaden sind die Elemente dieses neuen Stils, zu denen sich später noch der Geschmack für Hütten und Ruinen gesellte. Es ist eigentümlich, daß man gerade den Namen desjenigen Architekten mit dieser Kunst in erster Linie verbindet, der in seinen Bauten den Palladianismus bis zur äußersten Nüchternheit getrieben hat, William Kent (1684—1748).

William Chambers (1726—1796) bildete sie dann mit Zuhilfenahme des chinesischen Gartenbaus fort. Lange Zeit hat in England, Frankreich, Deutschland dieser „englische Garten" fast allein Geltung besessen. Erst neuerdings bricht sich die Anschauung Bahn, daß der Garten nicht eine Diminutivausgabe der Natur, sondern eine Überleitung von der Natur zur Architektur bedeutet.

So war die Hinwendung zur Antike, das Zurückgreifen über die aus zweiter Hand stammenden Werke Palladios und Vignolas auf die Quellen in England noch besser vorbereitet als auf dem Kontinent. Von den verdienstvollen Aufmessungen und Publikationen der englischen Architekten und Gelehrten ist schon in der Einleitung die Rede gewesen. Werke wie George Dances des Älteren (1695—1768) Londoner Mansion House mit dem griechischen Portikus und der einer Beschreibung des Vitruv nachgebildeten Egyptian Hall bezeichnen den Übergang. Noch energischer gingen die aus Schottland stammen-

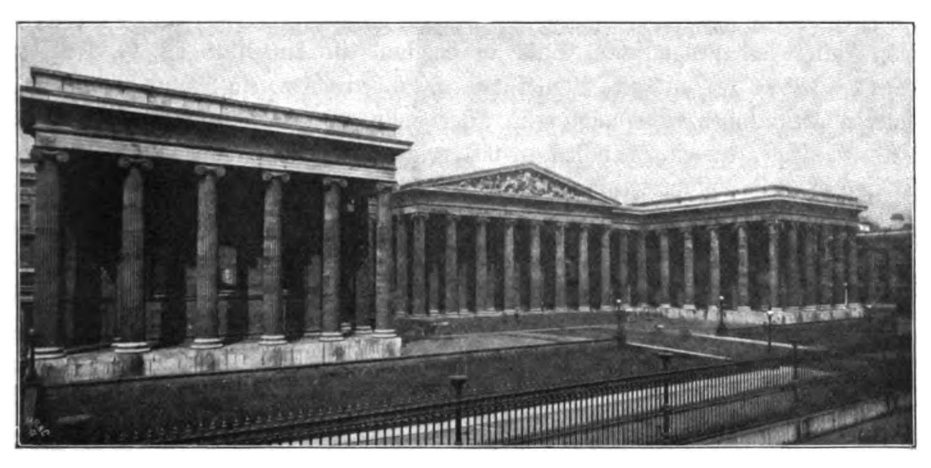


Abb. 536. Robert Smirke: British Museum, London. (Zu dieser Seite.)

den Brüder Adam (Adelphi Terrace u. s. w.) vor. Vergebens stemmte sich der schon genannte William Chambers, der Erbauer des berühmten und großartigen Somerset-House (Abb. 535), ihren Bestrebungen entgegen. Aus der nächsten Generation ragen George Dance der Jüngere (1740—1825) mit seinem die Bestimmung trefflich zum Ausdruck bringenden Newgate-Gefängnis und John Soane (1750—1837), der Architekt der Londoner Börse, hervor. Den Höhepunkt erreichte der Hellenismus aber erst im 19. Jahrhundert mit dem imposanten British Museum (1823—1847) von Robert Smirke (Abb. 536) und der Georges Hall in Liverpool von H. L. Elmes (1815—1847) (Abb. 337). Letztere gilt mit ihrer höchst effektvollen Säulenhalle und dem an die römischen Thermen erinnernden Innern für den großartigsten Wurf der englischen klassischen Baukunst und stellt sich Schinkels Werken würdig an die Seite. Einer noch jüngeren Zeit gehören die beiden Edinburger Museen von W. H. Playfair (1780—1857) an. Zur Alleinherrschaft aber hat es die klassische Bauweise in England nie gebracht. Noch ehe das Greek Revival

zu vollkommener Reinheit durchgedrungen war zeigten sich die ersten Anfänge des Gothic Revival.

Wie die Aufnahmewerke des 17. und 18. Jahrhunderts beweisen, hatte das archäologische Interesse für die gotische Architektur in England niemals ganz aufgehört, und kleinere gotische Bauten oder wenigstens die Verwendung gotischer Elemente findet man bis ins 18. Jahrhundert hinein. Die ersten Baumeister, die wieder gotische Schlösser aufführten, waren die Schotten William Adam und William Morris. Die erwachende Begeisterung für das Mittelalter, die in Horace Walpoles „Castle of Otranto" (1765) ihren ersten dichterischen Ausdruck fand, trug dann auch in England schon vor dem Ende des Jahrhunderts in der Architektur ihre Früchte. Des Dichters Strawbery Hill (1770) ist allerdings nur ein absurdes Machwerk ohne allen künstlerischen Wert, und auch der Architekt des Schlosses Fonthill Abbey (seit 1796) James Wyatt (1748—1813) that bei seiner ausgedehnten Restaurationsthätigkeit noch so viele Mißgriffe, daß ihn Spätere den „Zerstörer" nennen konnten. Als der eigentliche Vater des neugotischen Stils in England ist Augustus W. N. Pugin (1812—1852), der englische Viollet-le-Duc, zu betrachten, ein Mann von gründlichsten Kenntnissen, unermüdlichem Eifer und erstaunlicher Arbeitskraft, der während seiner kurzen Thätigkeit so viel geschaffen hat wie andere kaum in der dreifachen Zeit. Nicht weniger als 56 Kirchen in den vereinigten Königreichen, zu denen noch viele in den Kolonien kommen, zahlreiche Klöster, Schulen und Landhäuser verdanken ihm ihre Entstehung. Außerdem war er als Restaurator thätig, gründete gotische Handwerkerschulen und wirkte als Schriftsteller für seine Ideale, denen zu Liebe er auch wie die deutschen Romantiker zum Katholizismus



Abb. 537. H. L. Elmes: Die Georges Hall in Liverpool. (Zu Seite 639.)

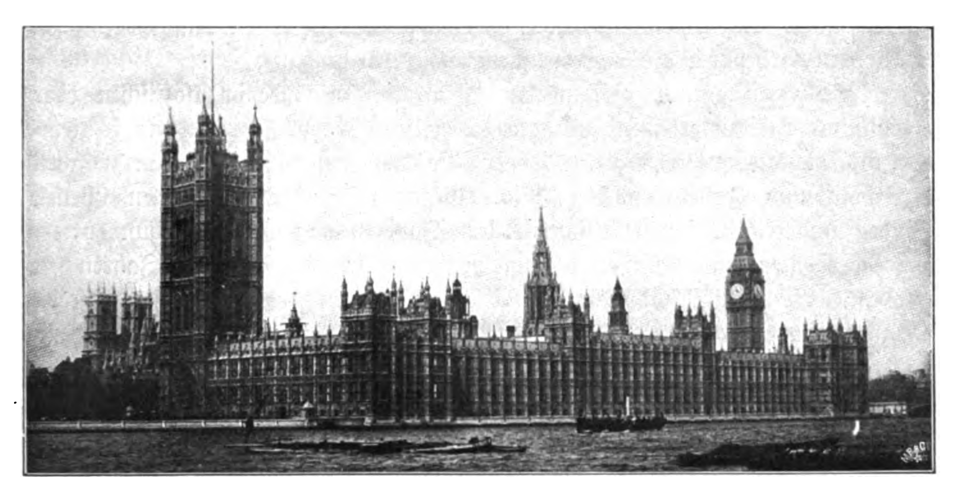


Abb. 538. Charles Barry: Parlamentshaus, London. (Zu dieser Seite.)

übertrat. Auch das Beste im Innern von Charles Barrys (1795—1860) gewaltigem im Perpendikularstil erbauten Parlamentshause (Abb. 538) stammt von ihm. Die Gotik war für ihn der „christliche Stil". Aber sein Wirken fiel auch in eine ganz besonders günstige Zeit. Infolge der Bewilligung von 30 Millionen Mark durch das Parlament in den Jahren 1818 und 1824 und Gründung der Church Building Society hatte die kirchliche Baukunst nach einer langen Pause einen mächtigen Anstoß erhalten. Hat man doch ausgerechnet, daß von 1800 bis 1875 in Großbritannien nicht weniger als 3399 neue Kirchen erbaut worden sind. Bis 1840 überwog der Klassizismus, von da ab aber beherrschte die Gotik fast ausschließlich das Feld. Zwei Richtungen sind in ihr zu unterscheiden: eine strenge puristische und eine freie. Gilbert Scott (1810—1877), der hauptsächlichste Vertreter der ersteren, schloß sich im Gegensatz zu Pugin, der beim Ende der Gotik in England wiederangeknüpft hatte, an die Frühgotik an. Durch seine Beteiligung bei der ersten Konkurrenz um das Reichstagsgebäude, die ihm den zweiten Preis einbrachte, und den Bau der großartigen Hamburger St. Nikolai-Kirche hat er sich auch in Deutschland einen guten Namen gemacht. Ein eigentümliches Schicksal wollte es, daß, während der Klassiker Barry das gotische Parlament baute, er, der Gotiker, beim Regierungsgebäude in Whitehall gezwungen wurde, im Renaissancestil zu bauen. Neben ihm steht G. E. Street (1824—1881), dessen Gerichtsgebäude in Fleetstreet der letzte große gotische Profanbau ist. Selbständiger entwickelten sich William Butterfield, der in seinen Kirchen besonders dem wachsenden Bedürfnis nach Farbe Rechnung trug, dann J. L. Pearson (Augustinskirche in Kilburn, Peterskirche in Vauxhall, Kathedrale in Truro), Bodley und Garner, James Brooks und viele andere, bis schließlich J. D. Sedding (1837—1892) und sein Schüler H. Wilson zu wahrhaft souveräner Beherrschung der gotischen Formen und ihrer kühnen Vermischung mit Elementen anderer Stile gelangten. Seddings Trinity Church in Chelsea bedeutet in der Durch-

bildung aller Einzelheiten und der Verwendung der allerersten kunstgewerblichen Kräfte den Höhepunkt des modernen englischen Kirchenbaus.

Die Kirchen gotisch, die anderen öffentlichen Gebäude im klassischen oder Renaissance=Stil zu erbauen, galt um die Mitte des 19. Jahrhunderts so ziemlich als die allgemeine Regel. Bei den Landhäusern schwankte man zwischen der Gotik und der italienischen Villa. Gegen beide, die aufgeklebten Giebel, Nischen und Fialen sowohl, die mit dem Inneren gar nichts zu thun hatten, wie die Säulen und Pilaster begann man sich seit den sechziger Jahren zu wenden. Bürgerliche, ländliche Einfachheit sollte an die Stelle des falschen Prunkes treten. William Morris, der wie überall so auch hier bahnbrechend

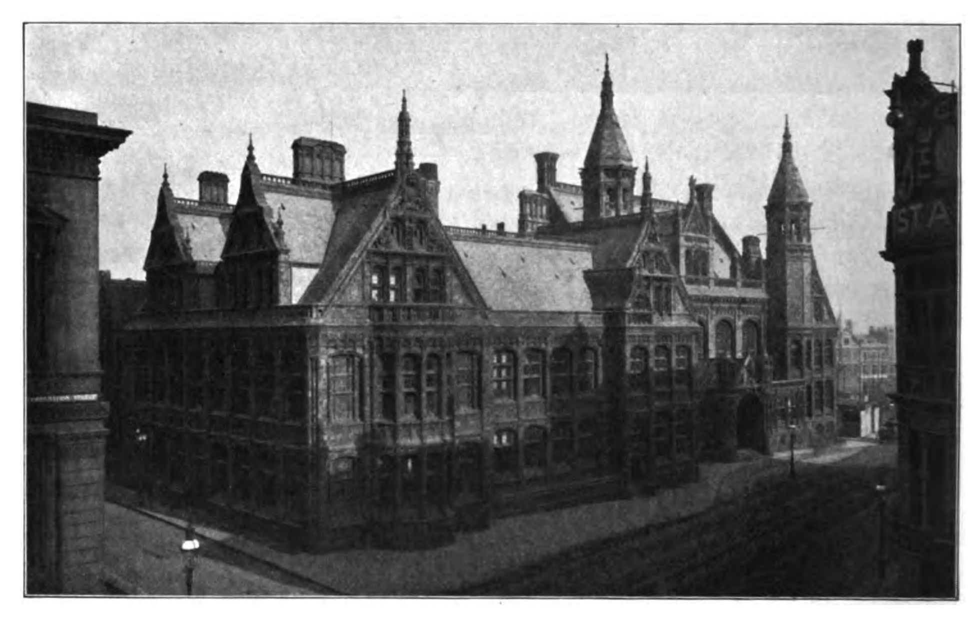


Abb. 539. Webb und Bell: Das Gerichtsgebäude in Birmingham. (Zu Seite 643.)

gewirkt hat, ließ sich schon 1859 durch Philipp Webb sein „rotes Haus“ bauen, W. E. Nesfield errichtete seine reizend schlichten Wärterhäuschen in Kew und Regent's Park. Zuerst hielt man sich noch eng an die Gotik, dann an den Königin Anna=Stil, schließlich wurde man immer freier, wenn auch die Richtung auf das „Neue um jeden Preis“ nicht soviel Anhänger hat wie in Belgien und Deutschland. Als der Begründer dieser modernen englischen Architektur darf Norman Shaw gelten. Der Backsteinbau in seiner äußersten Vollendung, besonders auch mit Verwendung von Schnittsteinen statt der Form= und Verblendsteine, starke auffällige Fensterkästen oder Erkerfenster, kräftig betonte Schornsteine, Ziegeldächer sind nach Muthesius, an dessen grundlegende Darstellung wir uns hier anlehnen, deren hervorstechendste Merkmale. Zum Backsteinbau trat dann noch der Terrakottabau hinzu, dessen neue Ausbildung — ganze Terrakottablöcke werden wie Hausteine verwendet — das Werk des ebenso viel=

seitigen wie vielbeschäftigten A. Waterhouse ist. Die 205 Meter lange Fassade seines größten und bekanntesten Werkes, des 1873—1880 im romanischen Stile erbauten naturhistorischen Museums in London, ist ganz mit Terrakottaschmuck bedeckt. Noch reizvoller ist das Gerichtsgebäude in Birmingham von Aston Webb, dem Architekten des im Bau begriffenen South Kensington-Museums, und Ingreß Bell mit seiner außerordentlich reichen und zierlichen Ornamentik im Charakter des spanischen Silberschmiedestils (Abb. 539). Auch Th. E. Collcutt, dessen Hauptruhm sich an das große Imperial Institute in South Kensington knüpft, hat in vielen anderen Bauten diese Technik mit großem Geschick verwandt.


Abb. 540. Norman Shaw: Wohnhaus in Queen's Gate. (Zu dieser Seite.)

Das Hauptfeld für die Baumeister aber sind auch jetzt nicht die großen öffentlichen Bauten, sondern die Privathäuser. Shaw hat nur ein einziges größeres öffentliches Gebäude geschaffen, das Hauptpolizeigebäude in London. Und zwar gilt es nicht nur Stadthäuser und Landsitze für die Reichen zu schaffen, sondern die Architekten setzen ebensoviel Ehre darein, Wohnungen für den mittleren Bürgerstand von möglichster Behaglichkeit bei denkbar größter Raumausnutzung herzustellen. Auch in London, dieser architektonisch häßlichsten aller Städte, in der die meisten Fassaden weiter nichts als kahle Mauern mit eingeschnittenen Fenstern sind, entstehen jetzt überall schmucke und gediegene Wohnhäuser. So baute Shaw seine großangelegten Häuser in Queen's Gate (Abb. 540), George und Peto in Anlehnung an festländische Backsteinbauten mit Ziergiebeln, aber ihnen eine ganz persönliche Note verleihend, ihre reizvollen Häuserreihen in Collingham Gardens und Harrington Gardens, und ihnen folgten fast alle Jüngeren. Muß man sich diese Bauten im Stadtinnern noch mühsam zusammensuchen, so begegnen sie uns draußen in den Vororten

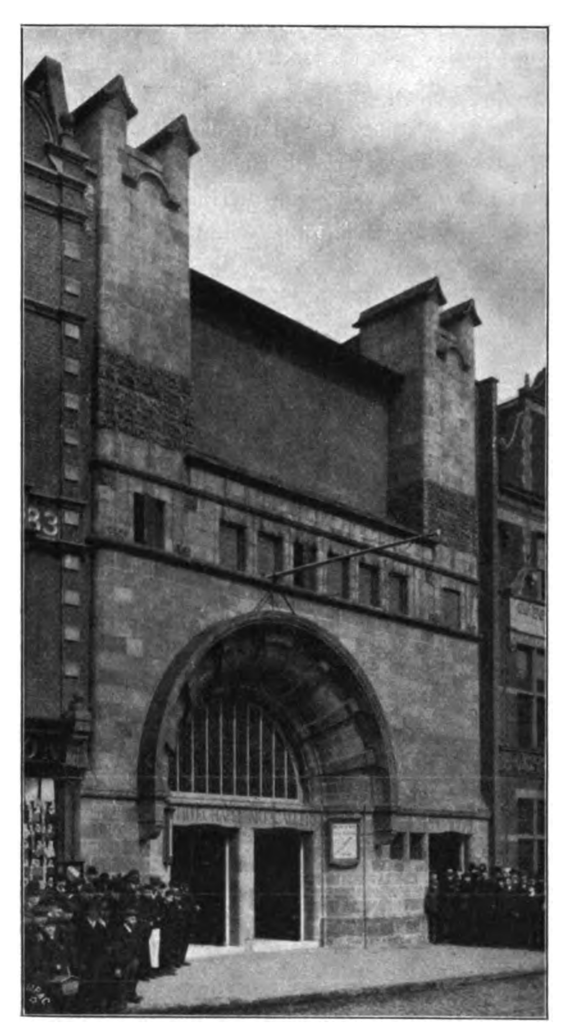


Abb. 541. H. Townsend: Volkshaus in Whitechapel.
(Zu dieser Seite.)

um so häufiger. Auch hier ist ein Werk Shaws, die Villenkolonie Bedford Park, an erster Stelle zu nennen, bei der die den gemeinsamen Bedürfnissen dienenden Gebäude (Kirche, Klubhaus, Warenhaus u. s. w.) gleich mit in die Grundanlage eingeordnet waren und so nicht nur Einzelbilder, sondern ganze Straßenbilder von großem Reize geschaffen wurden. Und welch freundliches Aussehen, ja welche Schönheit selbst mit den allerbeschränktesten Mitteln erreicht werden kann, dafür legt die Musterkolonie Port Sunlight ein glänzendes Zeugnis ab. Sehr dankbare Aufgaben haben sich in den letzten Jahren in den allerorten entstehenden Volksschulen, Volksbibliotheken, Volksbadeanstalten, Volksrestaurants und ähnlichen philanthropischen Einrichtungen geboten, nicht nur, weil sich hier neue Raumlösungen aufdrängten, sondern gerade auch, weil es galt, mit wenig viel zu geben und doch ehrlich zu bleiben. Ganz besonders hat sich hier Harrison Townsend, zumal mit seinem Volkshaus in Whitechapel, hervorgethan (Abb. 541). Den allermodernsten Standpunkt vertreten in England Leute wie Voysey, Baillie Scott und die Glasgower Architekten, die wir bei der Innendekoration wiederfinden werden.

In neuester Zeit ist aber auch hier, wenigstens bei den großen öffentlichen Bauten, wieder ein Umschwung eingetreten. Hatte man soeben noch das Bauen von innen heraus als allein berechtigt proklamiert, so greift man jetzt mit Begeisterung auf die symmetrische Fassadenentwickelung Palladios zurück. E. W. Mountfords Rathaus in Battersea (1892), vor allem aber John Belchers Institut der Bücherrevisoren (1895), die allerdings durchaus keine reinen Nachahmungen palladianischer Formen sind, sondern einen stark persönlichen Charakter tragen, waren hier die entscheidenden Bauten.

Eine ganze Reihe hochbegabter jüngerer Architekten haben sich ihnen angeschlossen.

Im Kirchenbau konnten sich die modernen Bestrebungen nur bei den Kirchen der Sekten äußern, die übrigens wahrscheinlich mehr Bekenner zählen als die Staatskirche. Während diese sich immer mehr dem katholischen Ritus nähert, betrachten die Sekten die Kirche als den „Ort für die Belehrung durch die Rede, für gemeinsamen Gottesdienst und brüderliche Vereinigung“. Erst seit 1860 finden wir hier architektonisch interessante Werke. Oftmals kehrt in der Anlage der Zentralbau mit Kuppeln oder das griechische Kreuz wieder, oft handelt es sich auch nur um einen einfachen Saalbau. Die innere Ausstattung ist auch jetzt noch meist sehr anspruchslos. Treffliche Beispiele sind die Barony-kirche in Glasgow, die Union Chapel in Islington (London), ein zentraler Ziegelbau mit Holzdecke und Kuppel, die eigenartige Weigh House Chapel in Dukestreet von A. Waterhouse, deren Vortragssaal einen ungemein interessanten Holzdachstuhl besitzt, vor allem aber die im Bau begriffene Unionskirche in Brighton von John W. Simpson und das in Form eines Konzertsaales erbaute Spurgeon's Tabernakel in London. Wenn hier auch noch nicht alles ausgereift ist, so finden wir doch viel mehr hoffnungerweckende Keime als bei der immer mehr erstarrenden Baukunst der Hochkirche.

Die Architektur in den britischen Kolonien ist der des Mutterlandes im allgemeinen gefolgt. Auch in ihr herrscht im allgemeinen der klassische Stil bei den weltlichen, der gotische bei den kirchlichen Bauten. Als vorzüglichste Beispiele werden für den ersteren die Universität in Montreal und das Parlament in Melbourne, für den letzteren die Universität in Bombay (von Street), die Kathedrale in Melbourne und das Parlament in Sidney genannt. Die Versuche, in Bombay indische Formen zu verwenden, blieben vereinzelt. Auch Nordamerika blieb lange von England abhängig, doch faßten der Klassizismus und die Neugotik hier erst verhältnismäßig spät Wurzel. Das berühmteste Werk ist Thorntons 1793—1830 erbautes Kapitol von Washington, dem Walters seit 1858 Flügel anfügte und einen gewaltigen Dom aufsetzte. Es ist für viele andere Gebäude vorbildlich geworden. Eine



Abb. 542. Englischer Stuhl aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Zu Seite 646.)

außerordentlich lebhafte Bauthätigkeit entwickelte sich seit dem Bürgerkriege. Bald nahm man neben den anderen Stilen den romanischen mit seinen breiten Flächen und kräftigen Ornamenten auf, bildete ihn aber ganz selbständig weiter. H. H. Richardson (1826—1886) mit seinen Bauten in Boston, Pittsburgh und Albany war hier der Führer. Ein ungeheures Feld bot sich in den großstädtischen Geschäftshäusern, Banken, Zeitungspalästen, Hotels, die oft weit prächtiger und monumentaler als die öffentlicheu Bauten sind und sich durch mustergültige Disposition und Einrichtung auszeichnen. Selbst die mehr Türmen als Häusern gleichenden berüchtigten „Wolkenkratzer", meist mit Ziegeln oder Terrakotta ausgefüllte Eisengerüste, werden oft monumental gegliedert (Schiller-Theater, Chicago). Und ebenso eigenartig und gesund hat sich die Architektur bei den Landhäusern entwickelt.

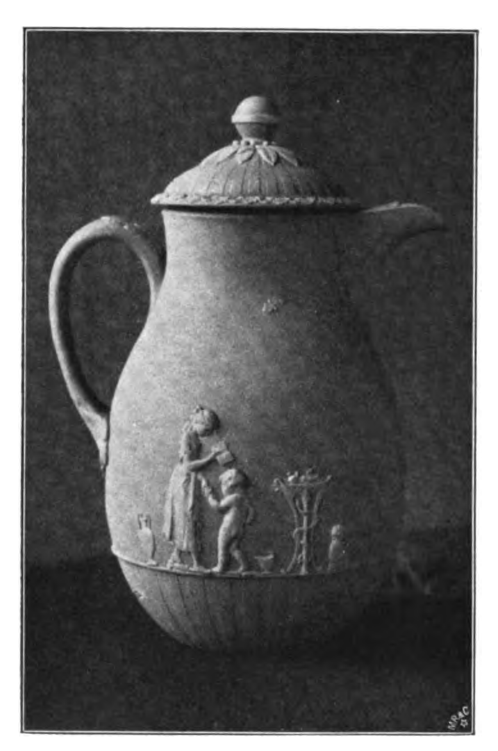


Abb. 543. Kaffeekanne von Wedgwood. Berlin, Kunstgewerbemuseum. (Zu dieser Seite.)

Im Jahre 1754 erschien in London ein sehr merkwürdiges Buch: „Vorbilder für Kunst- und Möbeltischler im gotischen, chinesischen und modernen Geschmack" von Thomas Chippendale. Keiner dieser drei Stile war neu. Die Gotik hatte nie ganz ihren Einfluß verloren, die geometrischen „chinesischen" Muster waren schon einige Zeit vorher von andern Kunsthandwerkern eingeführt worden, und unter modern verstand man das französische Rokoko. Eigentümlich aber ist die Freiheit, mit der Chippendale diese Formen behandelt und aus ihnen selbständige neue entwickelt hat. Je länger wir diese Stühle mit den leichten gebogenen Lehnen betrachten, desto mehr erkennen wir, daß in ihnen der ganze „moderne" englische Geschmack im Keim enthalten ist (Abb. 542). Und damit ist zugleich der Unterschied gegeben, der zwischen dem englischen und dem kontinentalen Kunsthandwerk herrscht. Während wir bei diesem ein fortwährendes Springen von einem Stil zum andern beobachten, hat sich die englische Hauskunst mit ungleich größerer Stetigkeit entwickelt. Auch sie blieb natürlich nicht von dem Einfluß fremder Kunstweisen verschont. So führten die Architekten Adam den nach ihnen benannten antikisierenden Stil ein, aber mit soviel Feingefühl und so glücklicher Anpassung an die englischen Bedürfnisse, daß doch etwas Neues entstand. England war das erste Land, in dem wahrhaft bürgerlicher Komfort aufkam. Als eigentlicher Möbelzeichner that sich gegen Ende des Jahrhunderts besonders Sheraton hervor, dessen zierliche und doch solide Stühle, praktische Schränke und Toilettentische mit ihren einfachen Linien und furnierten Holzsorten noch heute vorbildlich sind. Aus den andern Zweigen des Kunstgewerbes ist die Keramik hervorzuheben, der Josiah Wedgwood seit 1768 in Burslam und bald darauf in dem neugegründeten Orte Etruria eine neue Richtung gab. Seine Gefäße mit dem leicht erhabenen weißen Dekor auf farbigem Grunde entzückten ganz Europa (Abb. 543). Gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts kam es dann unter dem Einflusse Pugins zur Wiederaufnahme gotischer Formen. Wenn auch hier im einzelnen Tüchtiges geleistet wurde, das allgemeine Niveau zeigte sich auf der Weltausstellung von 1851 auch in England als so tief, daß eine Reform von Grund aus

notwendig erschien. Der Deutsche Gottfried Semper, der von Paris zur Ausstellung gekommen war, um dort einige Abteilungen einzurichten, und vom Prinzgemahl Albert einen Ruf als Professor an die Schule in Kensington erhielt, war einer ihrer ersten und eifrigsten Förderer. Von ihm rührt die erste Anordnung des nachmals so berühmt gewordenen South Kensington Museums her. Überall in London wurden nun ebenso wie in Frankreich und Deutschland



Abb. 544. Walter Crane: Das Gänsemädchen (Grimms Märchen). Gobelin im Victoria- und Albert-Museum. Ausgeführt von Morris & Co. in London W., 449 Oxford Street. (Zu Seite 648.)

Kunstgewerbeschulen gegründet. Ehrlichkeit, Sachlichkeit, Materialgerechtheit wurde die Losung. Mit besonderer Begeisterung nahm sich der neuen Bewegung John Ruskin an, der aber auch hier weit über das Ziel hinausschoß. Das ganze Leben sollte künstlerisch gestaltet, jeder Gebrauchsgegenstand ein Kunstwerk werden. Und zu diesem Zwecke hielt er es für nötig, dem Handwerker wie im Mittelalter wieder die rechte Lust und Liebe zu seiner Arbeit zu geben. Die ideale Ausbildung des Handwerkers war seine Lieblingsidee. So verdammte er alle Fabrikarbeit, ja selbst die mechanische Druckerpresse und die Eisenbahnen.

Seine Ideen in die That umzusetzen war das Verdienst von William Morris (1834—1896). Dieser begründete 1861 die Gesellschaft Morris, Marshall, Faulkner and Co., später Morris and Co., deren ganz werkmännisch auf Handarbeit gegründete, seit 1881 in Morton Abbey befindliche Ateliers noch heute das berühmteste kunstgewerbliche Institut Englands sind. Morris wollte keineswegs einen neuen Stil erfinden. Er war Gotiker, so sehr Gotiker, daß ihm die griechische Kunst unsympathisch, die Renaissance geradezu ein Greuel war. Obwohl er ganze Häuser eingerichtet hat, liegt seine Bedeutung auf dem Gebiete des Flachmusters, in seinen bedruckten Kattunstoffen, seinen Teppichen und Tapeten. An die Stelle des klassischen abstrakten Ornaments setzte er leicht stilisierte Blumen und Tierformen, ohne dabei in die Steifheit der ersten Neugotiker oder den Naturalismus des unkünstlerischen Fabrikantentums zu verfallen. Frische und helle Farben, besonders blau und grün, liebte er bei den Tapeten und Vorhängen, dunkle satte Farben bei den Gobelins und Teppichen. Die Gobelins und Glasmalereien nach Burne-Jones und Crane bedeuten vielleicht seine höchsten Leistungen (Abb. 514). Seine rein künstlerische Arbeit war

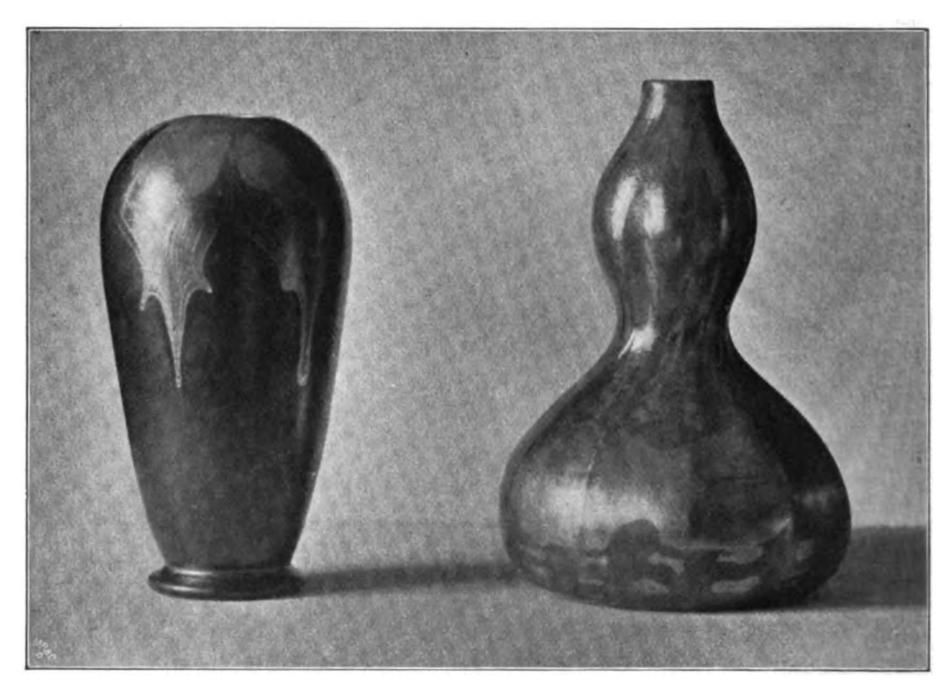


Abb. 545. Tiffany-Gläser. (Zu Seite 649.)

bei diesen viel größer als man gewöhnlich annimmt; lieferten ihm seine Freunde doch oft nur die figürliche Komposition, zu der er das Ornament des Hintergrundes und die Farben hinzufügte. Im Gegensatz zu der Pariser-Gobelin Manufaktur, die einfach Ölgemälde in Teppiche umsetzt, ging er auf die besten Vorbilder des 15. Jahrhunderts zurück. Ein seltsamer Widerspruch lag darin, daß er, der begeisterte Sozialist, der die ganze Welt verschönern wollte, doch viel zu künstlerisch empfand, um, mit Ausnahme von wenigen Kattunstoffen und Tapeten, billige Marktware herzustellen, ja daß er bei seinen Büchern eng begrenzte Auflagen für Bibliophilen druckte. Unter den gotischen Möbelzeichnern ist Bruno J. Talbert hervorzuheben, der 1868 seine Gothic forms applied to furniture herausgab. Bald aber wandte man sich auch hier wieder den Formen des 18. Jahrhunderts zu, erst dem Queen Anne Style, dann Chippendale, später Sheraton. Die ganz eigenen Formen spielen daneben nur eine verhältnismäßige recht geringe Rolle.

Der Grundzug des modernen englischen Kunstgewerbes, wie es in den achtziger Jahren zur Blüte gelangte, ist „comfort“. An erster Stelle vor aller Linienschönheit, aller Ornamentik, steht die Zweckmäßigkeit und Behaglichkeit. Nicht das Malerische sondern das Tektonische wird

betont. Die Stühle werden allen Lagen des Körpers angepaßt, zahlreiche Tische in allen Formen stehen in den Zimmern umher, an die Stelle der schweren Schränke und Buffets treten Wandschränke, zierliche Kredenztische und Borde. Furnierte Hölzer herrschen noch immer vor. Die Tapezierdekoration ist leichten Zugvorhängen gewichen, der Bettvorhang ganz verschwunden. Um das Eßzimmer, das Wohnzimmer und auch wohl das Schlafzimmer werden, in Anlehnung an die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, leicht gebeizte oder weiß gestrichene Paneele herumgeführt, die Plafonds mit regelmäßigen blendendweißen Stuckornamenten bekleidet. Alle Gegenstände müssen leicht verrückbar und zwanglos gruppiert, die Gesamtstimmung hell und freundlich sein. Da wenigstens in England das Einfamilienhaus noch herrscht, ist selbst beim gewöhnlichen Stadthaus eine völlige Übereinstimmung von Haus und Einrichtung leicht herzustellen, und so haben denn auch viele moderne Architekten ihre Häuser bis ins Einzelnste ausgestattet. Von den Modernen seien Voysey, der die derb-bäuerliche Einfachheit seiner Möbel zuweilen bis zur Nüchternheit treibt und im Flachmuster Morris' bedeutendster Nachfolger geworden ist, Baillie Scott und George Walton genannt. Eine ganz neue Note haben in der jüngsten Zeit die Glasgower Architekten, vor allem die Ehepaare Mackintosh und Mc Nair, in die Innenausstattung gebracht. Ihre ganz hellen Zimmer mit dem den Neupräraphaelismus noch an Zartheit übertreffenden Dekor und den schlanken, scheinbar zerbrechlichen Möbeln scheinen mehr für lichte Geister als für Sterbliche geschaffen zu sein.

Die Anfang der achtziger Jahre gegründeten Art Workers Guild und Century Guild, dann die Arts and Crafts-Ausstellungen, deren Organ das weitverbreitete „Studio“ wurde, haben auch in den andern Zweigen des Kunstgewerbes hervorragende Leistungen gezeigt. Cobden Sanderson brachte den Bucheinband zu einer neuen Blüte, Benson, Nelson Dawson und andre schufen vorzügliche einfache Kupfergeräte, Ashbee, der Leiter einer eigenen School and Guild of Handicraft, treffliche Becher und Humpen aus getriebenem Silber und Schmucksachen, de Morgan schöne Fliesen, das Liberty-Haus brachte höchst geschmackvolle Stoffe, insbesondere mousselinartige Gewebe, auf den Markt.

Wir haben also eine ruhige und allmähliche, auf einer alten Kultur basierende Entwickelung in England vor uns. Und es ist nur ein schlimmes Zeichen für die Hast und die Kurzsichtigkeit der festländischen Kunstgewerbetreibenden, wenn sie England als abgewirtschaftet betrachten, weil es in den letzten Jahren nicht mit durchaus neuen Erscheinungen verblüfft hat. Vor allem aber dürfen wir nicht vergessen, daß hier die moderne Kunst, wenn auch in gemäßigtem Sinn, Allgemeingut ist, während sie bei uns noch das Besitztum ganz weniger Kreise bildet.

Das amerikanische Kunstgewerbe hat sich im allgemeinen dem englischen parallel entwickelt, nur daß man hier vielleicht das Zweckmäßige noch stärker betont hat. Seit einer Reihe von Jahren haben die Goldschmiedearbeiten, besonders die der Firmen Gorham und Tiffany, in Europa berechtigtes Aufsehen erregt. Das Schönste und Eigenartigste aber, was das Kunsthandwerk hervorgebracht hat, ist das opalisierende durch Metallverdampfung entstehende Favrile-Glas, das sein Erfinder Louis C. Tiffany nicht nur zu Gläsern und Vasen von märchenhaftem Glanze sondern auch in mosaikartiger Zusammenstellung zu Fenstern von höchster Farbenschönheit verwandt hat (Abb. 545). Erwähnt seien auch die in tiefroten und goldbraunen, neuerdings auch in hellgrünen, blauen oder blaßrosa Tönen glänzenden Fayencen der Rookwood Pottery in Cincinnati und die in ganz matten Farben gehaltenen Fayencen von Grueby in Boston.



Abb. 546. Giuseppe de Nittis: Die Place du Carrousel. Paris, Luxembourg. (Zu Seite 654.

D. Die Kunst in den übrigen Ländern.

Wenn in diesem letzten Kapitel ein Überblick über die Kunst in den andern Ländern gegeben werden soll, so kann es sich bei der schier unübersehbaren Fülle des Materials und dem Mangel an ausreichenden Vorarbeiten nur um einen skizzenhaften Versuch handeln. Nur bei Italien, Spanien, Belgien und Holland liegen Studien im Lande selbst zu Grunde, bei den übrigen Ländern stützt sich die Darstellung auf die Kunstausstellungen des letzten Dezenniums, Abbildungen und litterarische Quellen. Es sind deshalb vielleicht Künstler, die im internationalen Kunstleben eine Rolle gespielt haben und noch spielen, mehr als billig in den Vordergrund gerückt worden. Auch in Deutschland und Frankreich werden ja die Kräfte, die im Stillen gewirkt haben, erst jetzt neben der offiziellen Kunst recht gewürdigt.

a) Italien und Spanien.

Es ist natürlich, daß sich unsere Augen zuerst nach dem Lande richten, dessen Kunst zur Renaissance-Zeit ganz Europa in ihren Bann gezogen hatte: Italien. Die moderne italienische Kunst ist nicht unbedeutend, aber sie behauptet doch höchstens den vierten oder fünften Rang. Während früher ihre Strahlen ganz Europa beschienen, nimmt sie jetzt selbst vielfach fremde Anregungen auf.

In der Malerei ist gleich zu Anfang unsrer Periode der Einfluß des Franzosen David unverkennbar, wenn auch die Historienmaler um 1800 ebenso eifrig die Meister der Renaissance, insbesondere Raphael und die Bolognesen studierten; so der durch seine Fresken in Mailand bekannt gewordene „Maler der Grazien“ Andrea Appiani und Vincenzo Camuccini (1775—1844), der mit dem Tode Cäsars und dem Tode der Virginia allgemeinsten Beifall erntete und auch als Kirchenmaler von den Päpsten vielfach beschäftigt wurde. Später folgte auch hier eine romantisch-historische Richtung. Irgend welchen Einfluß auf den Gang der europäischen Kunst haben die Italiener während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht ausgeübt. Noch auf den Pariser und Londoner Weltausstellungen von 1855 und 1862 fielen sie vollständig ab. Dann aber begann es sich mit einem Male und an verschiedenen Orten zugleich zu regen. „Vor zehn Jahren“, schrieb 1867 Charles Blanc, „wäre eine italienische Ausstellung das Traurigste auf der ganzen Welt gewesen. Heute gibt sich überall eine Erneuerung kund.“ In Florenz hatten sich schon um 1848 eine Anzahl Revolutionäre zusammengefunden, die sich Macchiaoli nannten und im Café Michelangelo gegen die Akademie, die „Invalidenkaserne“ und „Mittelmäßigkeitssaat“ wetterten. Der berühmteste unter ihnen, Stefano Ussi (geb. 1822), hat sich besonders nach einer ägyptischen Reise im orientalischen Genrebild ausgezeichnet. Giovanni Fattori (geb. 1825) malte lebensprühende Militärbilder und Tierstücke. Ebenso tauchten in Mailand und Venedig unabhängige junge Talente auf. Am wichtigsten aber wurde die neapolitanische Schule unter der Führung von Domenico Morelli, eigentlich Solieri (1826—1901), dem ersten wahrhaft modernen italienischen Maler. Er selbst erzählt, daß der Tiermaler Filippo Palizzi ihn auf den rechten Weg gewiesen habe, der sich, den Malkasten und die Palette auf den Knien, in die freie Luft vor eine Kuh oder ein Schaf setzte, sorgfältig die Effekte von Licht und Farbe analysierte und die Oberfläche der Dinge genau so, wie er sie sah, nachzuahmen trachtete. Das Suchen nach absoluter Wahrheit blieb von nun ab Morellis erstes Streben. Allein die bloße Wiedergabe der Wirklichkeit genügte dem phantasievollen Neapolitaner nicht; die Natur war ihm Mittel, nicht Selbstzweck. Das Publikum sollte durch historische Ereignisse, Legenden oder phantastische Gestalten interessiert werden. Am berühmtesten sind seine Bilder aus dem Neuen Testament und der christlichen Legende: Jairi Töchterlein, Christi Verspottung, der Gang der Marien nach dem Grabe, die Versuchung des heiligen Antonius, seltsame Bilder, in denen sich die genaueste Beobachtung des Lokalkolorits, kühne Licht- und Farbenwirkung und die fast pathologisch echte Darstellung religiöser Ekstase zu einer gleichzeitig vollkommen realistischen und doch höchst phantastischen Gesamtwirkung vereinigen. Es sind jedenfalls die originellsten biblischen Bilder der modernen Kunst.

Einen ebenso großen, ja vielleicht noch größeren Einfluß als Morelli aber gewann ein Spanier, der sich lange in Neapel und Rom aufgehalten hat: Mariano Fortuny y Carbo (1838—1874). Auf der Pyrenäen-Halbinsel hatte nach dem Weggang des großen Goya, dieses gewaltigen Vorläufers der

modernen Kunst, der aber erst viel später auf sie einwirken sollte, ein frostiger Klassizismus unter der Leitung des spanischen David, José de Madrazo (1781—1859), geherrscht. Fortuny war der erste, der wieder echt spanisch malte. In Barcelona von einem Schüler Overbecks ausgebildet, wurde er zunächst durch Zeichnungen des Franzosen Gavarni auf das Charakteristische im Leben hingewiesen. Pescar tipos — Typen fischen — wurde nun seine Lieblingsbeschäftigung. Zugleich wurde er ein glühender Bewunderer der „guten Malerei“;

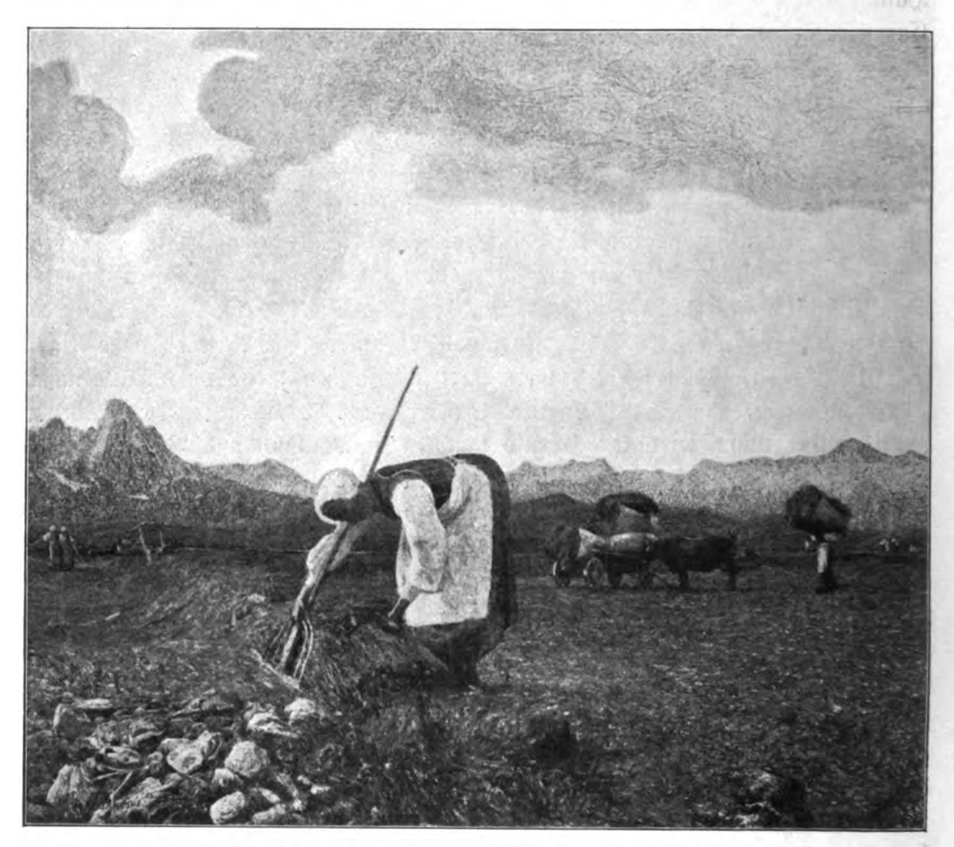


Abb. 547. Giovanni Segantini: Die Ernte. (Zu Seite 655.)

erklärte er doch nach seiner Ankunft in Rom den Innocenz X. des Velazquez für das beste dortige Tafelbild. Der spanisch-afrikanische Feldzug, den er im Stabe des Generals Prim mitmachte, gab dann seinem Talent die eigentliche Richtung: er wurde ein Anbeter der Farbe und des Sonnenlichts. Seine Gemälde, ob sie nun afrikanische oder andalusische Szenen, aus dem 18. Jahrhundert oder aus der Gegenwart darstellen, glitzern und funkeln wie ein Geschmeide oder schmeicheln dem Auge wie ein persischer Shawl. Die „Spanische Hochzeit“ erregte 1870 in Paris einen Enthusiasmus ohnegleichen. „Er ist erstaunlich, dieser Kerl“, rief Regnault vor seinen Bildern aus, „er ist unser aller Meister . . . Fortuny, du lässest mich nicht schlafen!“ Seinen Bildern, für die fabel-

hafte Preise bezahlt wurden und die sich jetzt meist in schwer zugänglichen Privatsammlungen befinden, fehlt nur eins: die Innigkeit, das tiefe Empfinden, alles das, was von Herzen kommend die Herzen bewegt. Seine Kunst war ein Feuerwerk, das blendet und entzückt, aber nicht erwärmt.

Dieses Leuchtende, Prickelnde, Kaleidoskopartige übertrugen nun Fortunys neapolitanische Nachfolger auf die Schilderung der Heimat, des farbenprächtigen Golfes und seiner heiteren Bewohner. Edoardo Dalbono (geb. 1843), dessen Hauptwerke die Insel der Sirenen und das Gelübde an die Madonna del Carmine sind, malte den Golf und das Meer zu allen Tageszeiten, die Schön-



Abb. 548. Francisco Pradilla: Johanna die Wahnsinnige am Sarge ihres Gatten.
Madrid, Museo de Arte moderno. (Zu Seite 656.)

heit und den Schmutz, die Sorglosigkeit und das Elend seiner Bewohner. Noch bedeutender ist Paolo Michetti (geb. 1852), der auf seinen Prozessionen, Hochzeiten und ähnlichen Bildern aus dem Volksleben der Abruzzen wahre Orgien der Farbe und des Lichtes feierte. Später ist er ernster und breiter, zuweilen tendenziös geworden. Die zahlreichsten Vertreter aber fand diese neue Kunst in Venedig, wo schon der Deutsche Karl Werner Genrebilder aus dem Volksleben gemalt hatte. Der bedeutendste war der jung verstorbene Giacomo Favretto (1849—1887), ein glänzendes Meteor am Himmel der Kunst. Wie Fortuny wählte auch er gern das Kostüm des 18. Jahrhunderts, und mit bewundernswerter Treue wußte er die lustige Zeit der Gozzi und Goldoni wiederherzuzaubern. Besonders die Rialtobrücke und die Piazzetta bilden den Schauplatz für galante und amüsante Szenen. Die Farben sind etwas gedämpfter als bei

Fortuny, immer von erlesenem Geschmack, der Auftrag etwas breiter, wie sich denn überhaupt der Einfluß der französischen Impressionisten und der Japaner bei ihm mit dem Fortunys mischt. Michettis Genossen und Nachfolger sind Legion, zumal da ihre Richtung nicht auf Neapel und Venedig beschränkt blieb, sondern z. B. auch in Florenz und Mailand eifrig nachgeahmt wurde. Auch die deutschen Ausstellungen wurden eine Zeit lang von diesen Werken förmlich überschwemmt. Auf die Dauer aber konnte diese ungemein geschickte und elegante, zuweilen aber auch recht süßliche Mache nicht befriedigen. Kunststückchen sind eben noch keine Kunst.

Noch müssen wir einiger älterer Künstler gedenken, die früh nach Paris gingen und dort mehr oder weniger zu Franzosen wurden. So hat Alberto Pasini (geb. 1826) in seinen delikaten Orientbildern viel Ähnlichkeit mit Fromentin. Giuseppe de Nittis (1846—1884) wetteiferte zuerst an Feinheit der Ausführung mit Meissonier, wandte sich dann aber einem flotten und geistreichen Impressionismus zu, in dem er besonders das Leben auf den Straßen und Plätzen von Paris und London unübertrefflich schilderte (Abb. 546). Giovanni Boldini (geb. 1845) wurde in Paris zum Maler der eleganten Welt. Seine Damenbildnisse zeigen eine geradezu verblüffende Kühnheit und Sicherheit des Pinsels, zuweilen aber auch eine sehr starke Dosis von Manier.



Abb. 549. Ignacio Zuloaga: Die Konservatoristinnen. (Zu Seite 656.)

In den letzten Jahren hat ein bemerkenswerter Umschwung in der italienischen Malerei stattgefunden. Die leichte oberflächliche „Malerei für die Fremden“ beherrscht zwar immer noch einen guten Teil des Kunstmarktes, aber die wirklichen Künstler haben sich von ihr abgewandt. Ihr Kolorit ist ruhiger, ihr Vortrag breiter, ihre ganze Kunst innerlicher geworden. Eine Landschaftsschule herrscht, die nicht mehr nur das flimmernde Sonnenlicht, sondern auch wie die deutsche und französische die weichen Farben der Däm-

merung liebt. Ihre vornehmsten Vertreter sind die Venezianer Pietro Fragiacomo und Guglielmo Ciardi. Und ebenso hat unter den Malern des Volkslebens Michetti auf seinem Wege zu ernsterer Auffassung eine ganze Reihe Nachfolger gefunden. Die gewaltigste, tiefste und eigenartigste Erscheinung aber war Giovanni Segantini (1858—1899). Nachdem dieser eine Zeit lang in der Art Millets gemalt hatte, mit dessen Schöpfungen auch seine Gegenstände viel Verwandtschaft zeigen, schuf er sich auf Grund des Prinzips der Farbenzerlegung eine neue Technik, die seine Bilder wie aufgemauert erscheinen läßt, und erreichte damit eine monumentale Wucht und eine Leuchtkraft ohnegleichen. „Je reiner die Farben sind, die man auf die Leinwand setzt, desto mehr Glanz wird im Gemälde sein und — als Folge — desto mehr Luft und Wahrheit.“ Nie hat ein Maler die klare, dünne Luft der Hochalpen, die alle Dinge so nahe erscheinen läßt, so überzeugend wiedergegeben. „Die ruhige Harmonie des Sonnenuntergangs, die Arbeit und die Ruhe nach der Arbeit“ waren nach seinem eignen Ausspruch seine Lieblingsthemata. Schlichte Menschen, deren einfache Tracht ebenfalls an die der Milletschen Bauern gemahnt, Kühe und Schafe „mit den Augen voller Sanftmut“ beleben die gewaltige Szenerie (Abb. 547). In seinen letzten Jahren wurde er zum Symbolisten, der die Menschen durch die Darstellung ihrer Thorheiten und Laster bessern wollte. Seine Gestalten erhielten eigentümlich knitterige, an die der englischen Präraphaeliten erinnernde Gewänder. In seinem wundervollen Schwanengesang

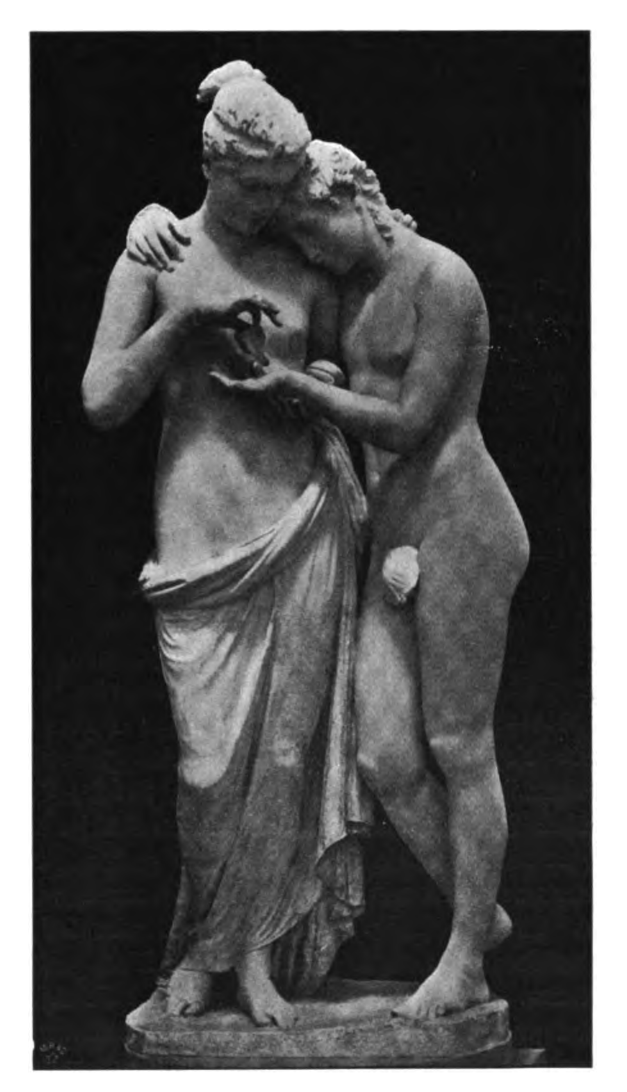


Abb. 550. Antonio Canova: Amor und Psyche. Originalmodell in Possagno. (Zu Seite 657.)

aber, dem Triptychon Werden — Sein — Vergehen, kehrte er wieder zur einfachen Naturschilderung zurück. Er, den sie einen poesielosen Naturalisten nannten, empfand die Schönheit der Natur wie kaum ein andrer und wußte Schönheitsempfinden in die Herzen zu säen. —

Es ist von einem der Biographen Fortunys die Frage aufgeworfen worden, ob er, wenn er länger gelebt hätte, ein Historienmaler großen Stils geworden wäre. Die Frage ist nicht so absonderlich, wie sie zuerst erscheint. Fast alle bedeutenden spanischen Maler, die neben und nach ihm in Rom ihre Ausbildung erhielten, haben außer farbensprühenden Volksszenen große ernste Geschichtsbilder gemalt. Spanien ist eben nicht nur das Land der Apfelsinen und Mandolinen, der Aufzüge und Tänze. Ja die Maler zeigen nicht nur eine Vorliebe für das Tragische, sondern selbst für das Fürchterliche. Man muß an Stierkämpfe gewöhnte Nerven besitzen, um die Kunst im Museo de Arte moderno in Madrid zu vertragen. Da hängen in einem Saale dicht bei einander „Der Wahnsinn Johannas von Castilien“, „Die Hinrichtung Torrijos und seiner Genossen“, „Die Glocke von Huesca“ mit den fünfzehn abgeschlagenen Köpfen, „Johanna die Wahnsinnige am Sarge ihres Gatten“ (Abb. 548), und in einem andern „Der Großinquisitor Torquemada“, „Ines de Castro“ mit der fürchterlichen Darstellung eines halbverwesten Leichnams, „Nero an Agrippinas Leiche“ u. s. w. Überall Wahnsinn, Blut, Verwesung, und alles lebensgroß. Louis Alvarez aus Madrid (1841—1901), Francisco Pradilla aus der Provinz Saragossa (geb. 1847) sind die Hauptnamen, denen noch eine große Reihe andrer angefügt werden könnte. Nicht minder nervenerregend sind die Visionen im Colosseum und im Thale Josaphat am Tage des jüngsten Gerichts von José Benlliure y Gill (geb. 1855). Viele dieser Werke sind großartig komponiert, mit staunenswerter Bravour gemalt und im Kolorit zugleich vornehm und wahr. Alvarez' Philipp II. auf seinem Felsensitz in der Berliner National-Galerie und Pradillas Übergabe von Granada 1492 wird niemand den Titel großartiger Geschichtsbilder nehmen können. Und dieselben Meister malten diese köstlich schillernden, harmlos anmutigen Bildchen aus dem Volksleben! Natürlich blieb man auch hier nicht durchweg beim kleinen Format stehen, sondern behandelte auch Volksszenen in Lebensgröße. Den größten Ruhm erwarb sich José Villegas aus Sevilla (geb. 1848) mit seinen Prozessionen, Straßenszenen u. s. w. (Der Palmsonntag, Die Taufe, Der Tod des Matadors). Neuerdings hat sich Joaquin Sorolla y Bastida mit virtuos gemalten, sonnigen Freilichtbildern, besonders Strandszenen, so hervorgethan, daß seine Werke den Höhepunkt der spanischen Abteilung auf der Pariser Weltausstellung bildeten. Im Gegensatz zu ihm sucht Ignacio Zuloaga im Anschluß an Velazquez' und Goyas breite, flächige Malweise in seinen kräftigen, tieftonigen Porträts und Sittenbildern eine mehr dekorative Wirkung (Abb. 549).

Reicher als die Malerei hat sich in Italien die Plastik entwickelt. Ihr gehört auch der einzige moderne italienische Künstler von wahrhaft europäischer Bedeutung an: Antonio Canova (1757—1822). Freilich ist dieser von den Zeitgenossen weit über Gebühr gepriesen worden; feierten sie in ihm doch den



Abb. 551. Antonio Canova: Die trauernde Tugend mit den Aschenurnen.
Vom Grabmal der Erzherzogin Maria Christiana in Wien. (Zu dieser Seite.)

Fortsetzer der antiken Kunst, den die alten Griechen und Römer als ebenbürtigen Genossen begrüßen würden. Heute denken wir anders. Wir empfinden in seinen Schöpfungen mehr das Graziöse, Weibliche, an das Rokoko Erinnernde als den Ernst und die Formenreinheit, die jene bewunderten. Canova war kein Revolutionär, sondern eine Übergangsnatur. Ja wir geben heute seinen anmutigen, zuweilen freilich etwas affektierten Gruppen und Einzelfiguren, wie der trotz der Beimischung von Empfindsamkeit immer wieder entzückenden Gruppe Amor und Psyche (Abb. 550), der lieblichen Hebe, den drei Grazien, vor den strengeren monumentalen Werken den Vorzug. Von diesen wird das Christinen-Denkmal in Wien am längsten seinen Ruhm bewahren (Abb. 551). Es enthüllt so viel formale

Schönheit und getragene Empfindung, und der Gedanke der über den Tod fortdauernden Huldigung und Liebe kommt darin so unmittelbar zum Ausdruck, daß wir gern alle kritischen Bedenken fallen lassen. Dagegen erinnert uns der einst am höchsten gepriesene Perseus wohl etwas an den Apoll von Belvedere, zeigt uns aber nichts vom echten Geiste der Antike. War Canova in der Durchführung also nicht konsequent, so war er es doch im Äußerlichen. Während der Maler David in seinen Bildnissen zum rücksichtslosen Realisten wurde, der auch das unbequemste Zeitkostüm künstlerisch zu bewältigen wußte, behandelte Canova auch das Porträt ganz im antiken Sinne. Napoleon wurde — ganz gegen seinen Willen — zum nackten Imperator, die kaiserliche Mutter eine Art Agrippina, die Schwester Paolina eine fast nackte siegreiche Venus, die Kaiserin Marie Louise eine Art Concordia. Die Zeitgenossen konnten an diesen Statuen, bei denen natürlich nur der Kopf nach dem Modell gebildet war, die Vereinigung der Porträtähnlichkeit mit der idealen Entwickelung der Körperformen nicht genug rühmen. Wie groß ihr Enthusiasmus war, beweist, daß die siegreiche Venus auch bei Nacht ausgestellt und durch eine Barriere vor dem andrängenden Publikum geschützt werden mußte. Und dieser Enthusiasmus begleitete den Künstler und seine Werke sein ganzes Leben lang, nicht nur in Rom und Venedig, sondern auch auf seinen Reisen in Österreich, Preußen und Frankreich.

Natürlich beherrschte seine Richtung lange Zeit fast vollständig die Bildhauerkunst des Landes. Von seinen zahlreichen unmittelbaren Schülern seien wenigstens zwei genannt: Carlo Finelli aus Carrara (1782—1853), der den Reliefsfries mit dem Triumphzug Trajans für den Quirinal als Gegenstück zu Thorwaldsens berühmtem Alexanderzug arbeitete, und Pompeo Marchesi (1789—1858), der viele Bildnisse und dekorative Statuen, auch einen sitzenden Goethe für Frankfurt geschaffen hat und seinen Höhepunkt im Grabmal des Grafen Philibert Emanuel von Savoyen in Turin erreichte. Nur Lorenzo Bartolini (1777—1850) hielt sich von Canovas Einfluß frei. Nach einer stark manieristischen Jugendperiode gab er sich einem rücksichtslosen Naturstudium hin und zog wohl auch die Florentiner Quattrocentisten zu Rate. Als er für einen Äsop ein buckliges Modell in die Akademie einführte, bedeutete dies geradezu eine Revolution. Sein berühmtester Schüler Pietro Tenerani (1789—1869), später Generaldirektor der römischen Museen, folgte ihm nicht auf diesem Wege, sondern ging zu Thorwaldsen über. Zu den eigentlichen Befreiern von der akademischen Tradition wurden erst die jüngeren: Giovanni Dupré (1817—1882) und Pio Fedi (1815—1892). Des ersteren Name wird vor allem in seiner tief empfundenen, ganz realistisch behandelten Pietà auf dem Sieneser Friedhof und dem großen Cavour-Denkmal zu Turin fortleben, des letzteren Hauptwerk ist der Raub der Polyxena, der durch die Kühnheit der Auffassung und Gruppierung seinen Platz in der Loggia dei Lanzi zu Florenz als Gegenstück zu Giovanni Bolognas Raub der Proserpina wohl verdient (Abb. 552). Aus ihrer Generation verdienen noch Vincenzo Vela (1822 bis 1891), der gern romantische Stoffe behandelte (Tellsbrunnen, Sterbender Napoleon) und Carlo Marochetti (1805—1868) genannt zu werden. Der

letztere hat allerdings in seinen zahlreichen, in England ausgeführten Statuen (Wellington, Richard Löwenherz u. s. w.) nicht alle Hoffnungen erfüllt, die man nach seinem kräftigen Standbild Philibert Emanuels in Turin auf ihn gesetzt hatte.

In der Folgezeit wendete sich die Plastik immer mehr einem rücksichtslosen Realismus und Naturalismus (in Italien verismo genannt) zu. Vor allem verlor man sich in die peinlichste Wiedergabe aller Kleinigkeiten des Kostüms. Schon 1867 gelegentlich der Pariser Weltausstellung, auf der er die große Medaille erhielt, beklagte sich Dupré über den amore smodato del l'apparenza; man lege mehr Wert darauf, ein Kleid sklavisch nachzumachen, als eine Leidenschaft auszudrücken. In der That haben die allermeisten heutigen italienischen Skulpturen etwas durchaus Handwerksmäßiges. Selbst ein so feinfühliger Künstler wie der Turiner Pietro Canonica nähert sich oft bedenklich der Grenze, wo die Zuckerbäckerei anfängt. Daneben äußerte sich bald eine Vorliebe für charakteristische Häßlichkeit. Schon 1878 wurden in Paris die zerlumpten und zerzausten Gestalten der Italiener viel bemerkt. Emilio Franceschi (geb. 1839) mit seinem „Fossor“ und Achille d'Orsi (1845—1899) mit seinen „Parasiten“ und dem „Proximus tuus“ (einem vor Erschöpfung zu Boden gestürzten Bauern) traten hier am meisten hervor. Bis zu welcher Mißachtung aller künstlerischen Geschlossenheit die Italiener in dieser Richtung gehen, beweist Ernesto Biondis ebenso virtuose wie brutale „Rückkehr von den Saturnalien“, eine lebensgroße Gruppe bezechter Auguren und Venuspriesterinnen. Auch der Impressionismus hat in der italienischen Plastik



Abb. 552. Pio Fedi: Der Raub der Polyxena. Florenz, Loggia dei Lanzi. Nach einer Photographie der Gebrüder Alinari in Rom. (Zu Seite 658.)

Eingang gefunden. Der am tiefsten empfindende unter den lebenden Bildhauern ist wohl Leonardo Bistolfi, der in eigentümlich malerischen, ungemein zarten Grabreliefs und Grabstatuen das Mysterium von der Schönheit des Todes verkündet. —

In der Entwickelung der spanischen Kunst hat die Plastik gar keine Rolle gespielt. Unter den Künstlern der Gegenwart treten Mariano Benlliure y Gill, der in seinen äußerst mannigfaltigen Werken — Büsten, Statuen, Grabdenkmälern, Genrefiguren, Tiergruppen, dekorativen Arbeiten — barocke Formen mit viel Phantasie und Leichtigkeit verwendet, und der treffliche Porträtbildner Agosto Querol am meisten hervor. Auch die neueste portugiesische Plastik erregt im Gegensatz zur Malerei, bei der eigentlich nur B. P. Columbano mit seinen vorzüglichen Bildnissen lebhaft zu fesseln vermag, starkes Interesse. Auf der Pariser Weltausstellung waren eine ganze Anzahl Künstler mit höchst ausdrucksvollen Studienköpfen und lebendig aufgefaßten Statuetten vertreten. —



Abb. 553. Giuseppe Mengoni: Die Galleria Vittorio Emanuele in Mailand. Nach einer Photographie der Gebrüder Alinari in Rom. (Zu dieser Seite.)

Die italienische Baukunst hat nach einer langen Periode fast vollkommener Unfruchtbarkeit nach der Begründung des Königreichs Italien einen außerordentlichen Aufschwung erlebt. Insbesondere entfaltete sich in Florenz, das ja zuerst zur Hauptstadt erkoren wurde, eine enorme Bauthätigkeit, die in der Anlage der Piazza Michelangelo vor San Miniato und der Piazza Vittorio Emanuele mit den sie umgebenden Palästen gipfelte. Gleichzeitig erbauten in Mailand Giuseppe Mengoni die durch ihre prächtige Palastfassade wie durch ihren gewaltigen Maßstab ausgezeichnete Galleria Vittorio Emanuele (Abb. 553) und C. Maciachini die imposante Friedhofsanlage. In Genua entstand der ganze obere Stadtteil mit der Via Roma, der Galleria Mazzini und dem Corso Solferino, nicht zu vergessen das Camposanto von Resasco mit seinen Säulenhallen und der pantheonartigen Rotunde als Mittelpunkt, die feierlichste Friedhofsanlage unserer Zeit. Turin und Bologna blieben dahinter nicht zurück,

1870 folgte Rom. Die Anlage der Via nazionale, der Durchbruch des Corso, das Viktor Emanuel-Denkmal auf dem Kapitol, der gewaltige Justizpalast Calderinis und unzählige andere, nur zum Teil geschmackvolle Paläste und Villen haben der ewigen Stadt ein ganz neues Aussehen gegeben. Oftmals wurden bei dieser Bauthätigkeit alte berühmte Gebäude nicht genügend geschont, sodaß wohl von einer „Zerstörung Roms" unter den Kunstfreunden die Rede sein konnte. Endlich entstanden auch in Neapel und Palermo neue monumentale Bauten. Im allgemeinen lehnte man sich an die Bauten der heimischen Renaissance an, von neuen Formen ist nur wenig zu spüren.

Auch das italienische Kunstgewerbe hat sich fast ausschließlich mit der Wiederbelebung älterer heimischer Formen befaßt. An der Spitze steht hier immer noch die Kunstglasindustrie von Venedig und Murano, die Antonio Salviati (1816—1890) nach langer Erstarrung wiedererweckt hat. Auch die venezianischen Spitzen verdienen noch ihren Ruf. In der Keramik, die in zahlreichen Städten mit Eifer gepflegt wird, findet man manches vortreffliche Stück. Eine Erwähnung verdienen auch die sogenannten etruskischen Schmucksachen, die zuerst Agosto Castellani in Rom nachahmte, um sie dann in freier Weise für eigene Entwürfe zu benutzen. Aber das sind glänzende Ausnahmen. Im allgemeinen herrscht ein solcher Tiefstand des Geschmackes, daß die italienische Abteilung 1900 in Paris als die trostloseste von allen erschien. Insbesondere sucht man sich bei den Möbeln die ausschweifendsten Muster früherer Zeiten aus, um sie noch zu übertreiben und zu vergröbern. Neuerdings ist man bestrebt, die modernsten Formen der anderen Völker nachzuahmen; mit welchem Erfolge, wird die Zukunft lehren. Nicht besser ist es in Spanien um das Kunstgewerbe bestellt. Schon 1852 sagte de Laborde, daß das Land nicht nur zu neuen Erfindungen, sondern selbst zu Erinnerungen unfähig sei. Eigentlich kommt nur ein Zweig heute in Frage, die mit Gold und Silber tauschierten Eisenarbeiten, die Placidio Zuloaga, der Vater des schon genannten Malers, einer neuen Blüte entgegengeführt hat.

b) Belgien und Holland.

Belgien. Kaum ein größerer Gegensatz läßt sich denken als zwischen Spanien und Belgien — dem Lande, das uns mit Ausnahme weniger Gegenden heute fast mittelalterlich anmutet, und dem Lande, das in vieler Beziehung das modernste von allen ist. Aber welche Kontraste finden wir auch wieder in dem kleinen Lande selbst: neben dem eleganten heiteren Brüssel die toten Städte mit ihren stillen Kanälen und verarmten Einwohnern, unweit der rauchenden Hochöfen, der Gruben und Fabriken mit ihren rußgeschwärzten Gestalten die lachenden Triften mit ihrer frommen und trinkfesten, schwerfälligen und schlauen Bauernbevölkerung. Vielseitig wie das Volk ist auch die Kunst des Landes, die im 19. Jahrhundert keine kleine und jedenfalls eine viel bedeutendere Rolle gespielt hat als die der südlichen Länder. Den Grundton, das mag gleich vorausgeschickt werden, gibt, so stark auch die französischen Einflüsse gewesen sind, nicht das Wallonentum, sondern das dickblütige, kraftstrotzende Vlamentum an.

Die moderne belgische Malerei läßt sich in drei Perioden scheiden: eine kurze klassizistische, dann eine romantisch-koloristische, die mit der Begründung der staatlichen Unabhängigkeit im Jahre 1830 einsetzte, und eine realistische, die etwa 1860 begann und bis heute noch beinah unumschränkt herrscht. Die erste, für uns am wenigsten wichtige, stand ganz unter dem Zeichen Davids, der nach seiner Verbannung aus Paris hier triumphierend aufgenommen wurde. Daß

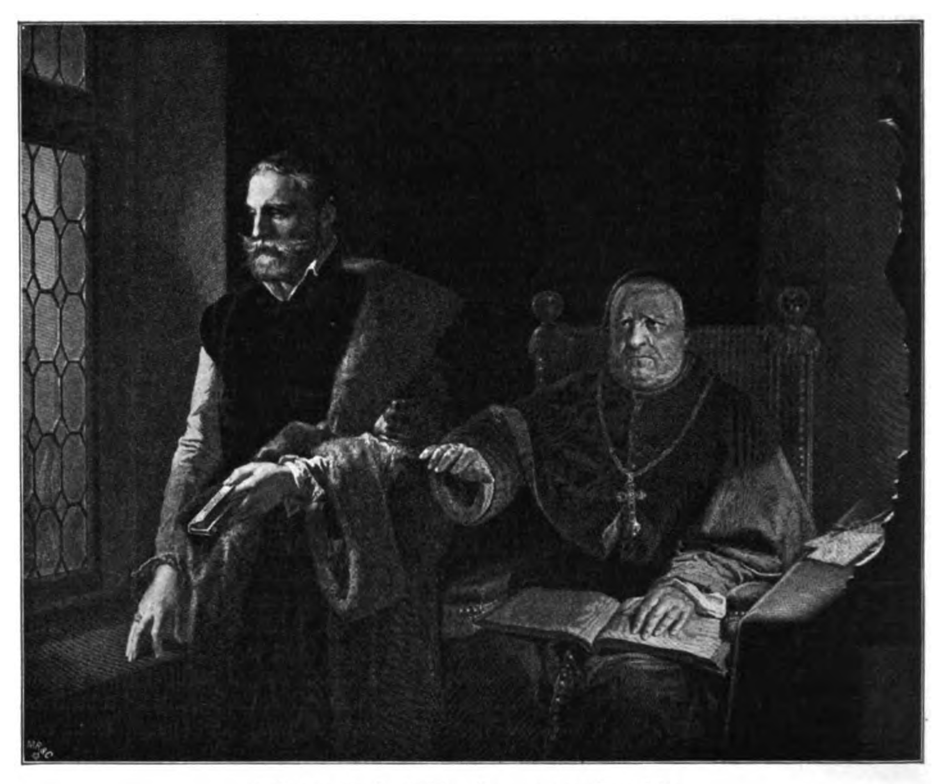


Abb. 554. Louis Gallait: Egmonts letzte Augenblicke.
Nach dem im Verlage von Rud. Schuster-Berlin erschienenen Stich. (Zu Seite 663.)

gerade die schwachen Werke seines Alters keinen sehr heilsamen Einfluß ausübten, läßt sich denken. Am vorteilhaftesten tritt François Navez (1787—1869) hervor, der sich an den Meister nicht nur in der Historienmalerei anlehnte, sondern auch seine vorzügliche Porträtkunst von ihm lernte. Die belgische koloristische Schule hat einst einen sehr hohen Ruhm genossen; brachten doch ihre Werke, wie wir gesehen haben, 1842 in Deutschland geradezu eine Umwälzung hervor. Die volle Farbenpracht, die man ersehnte, hier fand man sie in einem alle Erwartungen übertreffenden Grade. Heute stehen wir ihnen ziemlich kühl gegenüber, sehen in ihnen vor allem das Gespreizte, Theatermäßige. Und die technischen Eigenschaften vermögen uns wohl zu imponieren, zeigen aber nichts, was nicht Delaroche vorher schon ebenso gut und Delacroix noch besser gemacht hätte. In Frankreich wurde die romantische Bewegung in einer Zeit der trübsten Reaktion aus der Sehnsucht nach Freiheit heraus geboren, der belgische Kolorismus sollte die Befreiung verherrlichen. Man hatte nun einen Staat und fand, daß dieser auch einer Kunst bedürfe. Nichts lag näher als die Thaten der Vergangenheit auf riesigen Leinwandflächen zu erzählen. Man malte also die Selbstopferung des Bürgermeisters van der Werff, die Sporenschlacht von Courtrai 1302, die Schlacht von Wörringen, den Kompromiß des niederländischen Adels und ähnliches, dazwischen wohl auch eine Szene aus der

belgischen Revolution 1830. Gustav Wappers, Nicaise de Keyzer, Edouard de Biefve, Ernest Slingeneyer heißen die Künstler; um Haupteslänge überragt sie Louis Gallait (1810—1887), der nicht nur in einigen seiner Geschichtsbilder (Die Brüsseler Schützengilde erweist Egmont und Hoorn die letzten Ehren, Egmonts letzte Augenblicke [Abb. 554]), sondern auch in seinen Genrebildern ein wirklich bedeutendes koloristisches Talent entfaltet und auch im Porträt zuweilen Vorzügliches geleistet hat. Eine Sonderstellung nimmt Antoine Wiertz (1806—1865) ein, ein unsteter, kranker, schließlich dem Wahnsinn verfallener Geist voll wüster Phantasie, der in seinem Drang ins Ungemessene Rubens und Michelangelo übertreffen wollte und sie im Grunde doch nur parodierte. Eine Art Albdruck befällt den Besucher seines in ein Museum umgewandelten Ateliers in Brüssel, wenn er von den bizarrsten ungeheuerlichsten Einfällen, wie den „Visionen eines Enthaupteten“, zu den auf gemeinste Sensation und Augentäuschung berechneten Bildern „Die Romanleserin“ oder „An der Cholera verstorben“ geführt wird. Die Tendenz ist überall so faustdick aufgetragen, daß von einer wahrhaft künstlerischen Wirkung nicht die Rede sein kann.



Abb. 555. Alfred Stevens: Dame in Rosa. Brüssel, Museum. (Zu Seite 665.)

Schwärmten alle diese Maler für ihren großen Landsmann Rubens, so nahm sich Hendrik Leys (1815—1869) die alten Holländer und später die alten Deutschen zum Vorbild. Treffliche Charakteristik, feine Farbenempfindung und zarte Lichtbehandlung zeichnen die dem 16. und 17. Jahrhundert entnommenen Szenen des Meisters aus, der geradezu in diesen Zeiten lebte und deshalb den



Abb. 556. Léon Frédéric: Die Lebensalter des Arbeiters. (Flügel.) Paris; Luxembourg. (Zu Seite 665.)

Eindruck unbedingter Wahrheit zu erzeugen vermochte. So ebnete er wie Menzel in Deutschland und Meissonier in Frankreich dem Realismus die Wege. Die älteren Darsteller des Bauernlebens hielten sich mit Vorliebe an ihren Landsmann Teniers und schilderten Kneipszenen mit viel Witz und Behagen. Ferdinand de Braekeleer (1792—1883) und J. L. Madou (1796 bis 1877) ernteten unter ihnen den größten Beifall. Eine entscheidende Anregung brachten Courbets „Steinklopfer", die i. J. 1852 in Brüssel ausgestellt waren. Der erste, bei dem wir ihren Einfluß spüren, war Charles de Groux (1825 bis 1870), der eine tendenziöse aber getreue, in ihren tiefen Tönen an die viel spätere bretonische Schule erinnernde Armeleutemalerei in Belgien einführte. Neben ihm wurde Constantin Meunier, der freilich erst als Bildhauer seine volle Kraft entfaltete, zum Maler der „schwarzen Erde", d. h. des Lebens der Grubenarbeiter. Sozialistische Tendenzen im eigentlichsten Sinne brachten später Charles Hermans (geb. 1839) mit seinem großen Bilde „In der Morgendämmerung", auf dem noble Herren in Gesellschaft einer Dirne zu ihrem schweren Tagewerk ziehenden Arbeitern begegnen, Henry Luyten (geb. 1859) mit seinem noch umfangreicheren Streikbild und andere. Neben de Groux mögen noch der kraftstrotzende Porträtmaler Louis Dubois (1830—1880) und Jan Stobbaerts (geb. 1838), der derbe Maler der Küchen und Ställe, genannt sein. Henri de Braekeleer (1830—1888), der Maler des Fensters, wie man

ihn genannt hat, erinnert mehr an Leys als an Courbet. Wohl malte er das Antwerpen und die Menschen, die er um sich sah, aber er suchte sich die stillsten und entlegensten Winkel aus, in denen die gute alte Zeit noch fortzuleben scheint. Wundervoll hat er besonders die alten Säle der Stadt gemalt. Als Interieurmaler, als Maler der Möbel, Stoffe und Bibelots steht ihm Alfred Stevens (geb. 1828) nahe, nur daß dieser weniger leuchtende Farben bevorzugte. Er hat seine besten Bilder in dem Paris des zweiten Kaiserreichs gemalt und wird hauptsächlich als der Schilderer des Wesens, des Aussehens und des Milieus der damaligen Damenwelt fortleben (Abb. 555). Unter den Malern, die jetzt im besten Mannesalter stehen, herrscht eine schlichte, zuweilen etwas derbe, aber immer gesunde Auffassung des Volkslebens. Alexander Struys, der 1876 mit einem gegen die Jesuiten gerichteten Bilde „Raubvögel" einen starken Erfolg errungen und sich dann während einer sechsjährigen Lehrthätigkeit in Weimar einer ziemlich konventionellen Historienmalerei zugewandt hatte, malt jetzt vlämische Stuben mit alten Frauen, die ihrer Jugend nachträumen, Krankenbesuch empfangen oder von Geistlichen getröstet werden, in einem sehr kräftigen Kolorit. Verstraete und van Leemputten haben sich besonders das Leben auf den Straßen der kleinen Dörfer auserkoren. Eugène Laermans stilisiert seine Arbeiterbilder in einer eigentümlichen, an den alten Breughel erinnernden Weise. Der eigenartigste ist Léon Frédéric, der in seinen figuren- und gedankenreichen, mit unendlicher Hingebung gemalten Triptychen (Der Bach, Das Volk wird einst die Sonne sehen, Die Arbeit [Abb. 556]) gleichfalls eine mehr flächige Malweise mit impressionistischer Lichtbehandlung zu vereinen strebt. Einen Gedanken ausdrücken ist für ihn die höchste Aufgabe der Kunst.

Die Schönheiten der belgischen Flachlandschaft wurden in den dreißiger Jahren wieder entdeckt und gemalt. Auch hier wurden bald französische Ein-



Abb. 557. Victor Gilsoul: Abendlandschaft. Paris, Luxembourg. (Zu Seite 666.)

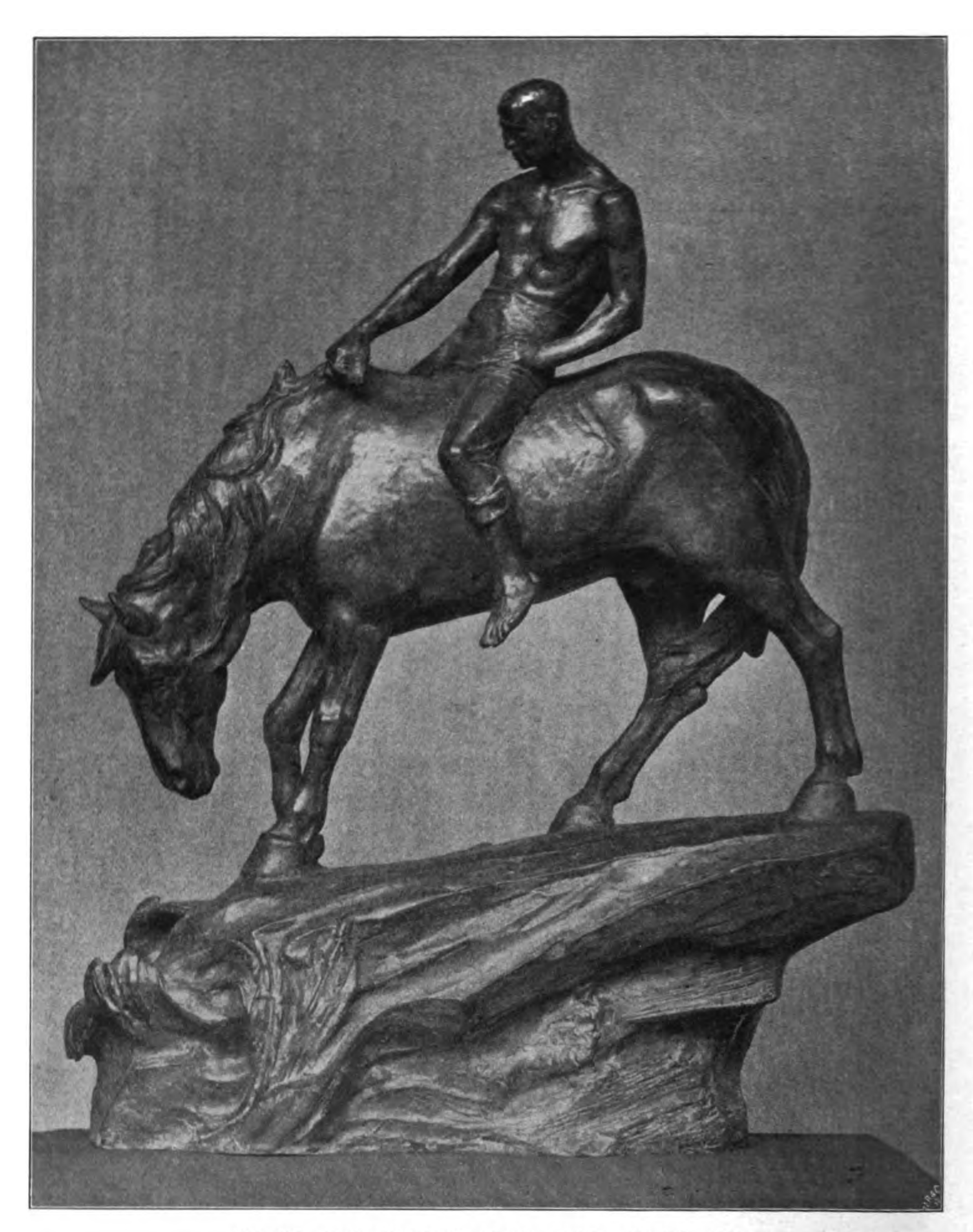


Abb. 558. Constantin Meunier: An der Tränke. (Zu Seite 669.)

flüsse maßgebend, nämlich die Landschaftsschule von Barbizon. Ihren Höhepunkt erreichte die intime Landschaft in dem jung verstorbenen **Hippolyte Boulenger** (1838—1874), dessen letzte Bilder in ihrem zarten Silberton an die feinsten Werke Corots erinnern. Neben ihm that sich besonders **Joseph Heymans** (geb. 1839) hervor. Auch jetzt noch besitzt diese Richtung in **Franz Courtens**, dem Maler des herbstlichen Laubes alter Wälder und Parke, **Victor Gilsoul**

(Abb. 557) und anderen bedeutende Anhänger, während sich Emil Claus in seinen in der Sonne flimmernden Obstgärten, Häusern, Wiesen und Tierherden der eigentlichen Freilichtmalerei zuwandte. Albert Baertsoen und Ferdinand Willaert haben uns die tiefe Poesie der stillen Kanäle von Gent und Brügge im Winter oder bei trübem, nebligem Wetter enthüllt. Als Tiermaler sind der robuste Hundemaler Joseph Stevens (1822—1892), dem man die Courbetschule deutlich anmerkt, und Alfred Verwée (1838—1895), der vor allem prächtige Rinder in weiten Flachlandschaften oder mit Ausblicken auf das Meer gemalt hat, von den Jüngeren noch nicht wieder erreicht worden.

Neben diesen Wirklichkeitsmalern, aus deren Bildern uns die innige Liebe zum heimischen Volkstum und der heimischen Natur so wohlthuend entgegenströmt, treten die andern Richtungen sehr zurück. Unter den symbolistischen Malern, die in der jüngsten Generation ziemlich zahlreich sind, hat sich bisher nur Fernand Khnopff durch seine bizarren, von Gustave Moreau und den englischen Präraphaeliten beeinflußten Kompositionen einen Namen gemacht. Weit interessanter als er ist der Maler-Radierer Félicien Rops (1845—1898). Auch dessen Bedeutung ist freilich maßlos übertrieben worden. Neben ein paar Dutzend wahrhaft grandiosen Werken, wie die Diaboliques, Die Absinthtrinkerin, Die Versuchung des heiligen Antonius, stehen hunderte rein pornographische Blätter von ziemlich geringem künstlerischem Wert. Abseits von der Heerstraße steht auch Jef Leempoels, der die Liebe zum Detail fast bis zur Manie treibt. Seit Denner sind Haare, runzlige Gesichter, faltige Hände nicht mit dieser Hingebung gemalt worden. Am besten gelingen ihm Porträts, während bei seinen großen religiösen und symbolischen Bildern weder die Komposition noch der Ausdruck durchaus befriedigen.

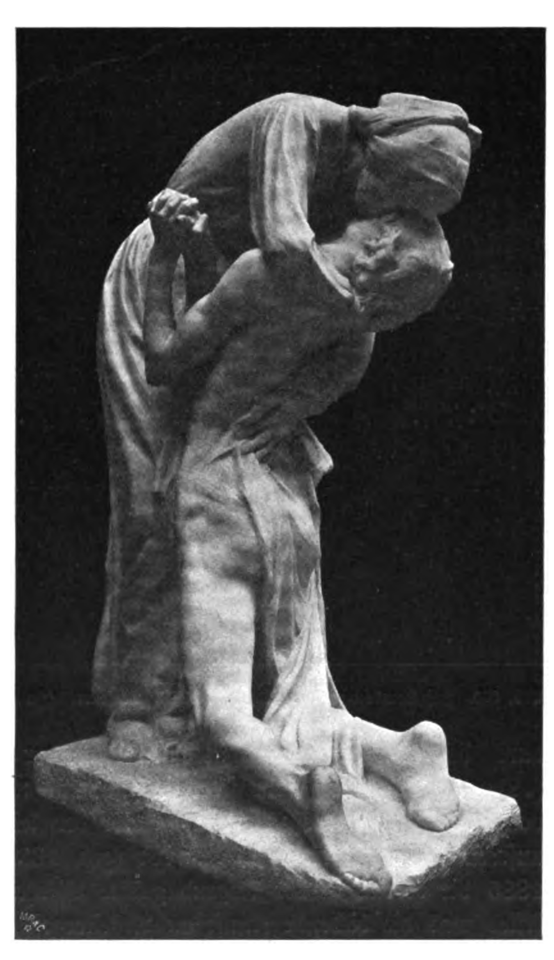


Abb. 559. Pierre Braecke: Die Verzeihung. Brüssel, Museum. (Zu Seite 670.)

Nimmt Belgien so in der Malerei einen ansehnlichen Rang unter den kleineren Nationen ein, so ist es in der Plastik ihnen allen weit überlegen und braucht selbst den Vergleich mit Frankreich nicht zu scheuen. Ja es ist geradezu wunderbar, welche Fülle von Talenten, die alle einen gemeinsamen Zug tragen und von denen doch jedes eine geschlossene Persönlichkeit bedeutet, hier in den letzten Jahrzehnten erstanden sind. Natürlich sind über dieser glänzenden neuen Entwickelung die früheren Größen etwas in Vergessenheit geraten. In erster Linie ist von diesen Charles Auguste Fraikin (1819—1893) zu nennen, der, in der klassizistischen Richtung des Girodet- und Thorwaldsen-Schülers Matthias Kessels (1784—1836) aufgewachsen, mit dem Standbild der Grafen Egmont und Hoorn in Brüssel den Höhepunkt der historisch-realistischen Denkmalsplastik erreicht und manche genrehafte Gruppe voll Anmut und Lebendigkeit (Amor und Venus, Die Wiege des Bacchus) geschaffen hat. Wilhelm Geefs (1806 bis 1883) ist besonders durch das Rubensstandbild in Antwerpen, der bedeutendere Eugène Simonis (1810—1882) durch sein starkbewegtes und wirksames Reiterbildnis Gottfrieds von Bouillon bekannt geworden. Unter den lebenden belgischen Bildhauern steht unstreitig Constantin Meunier (geb. 1831) an der ersten Stelle, der erst 1885 die bereits in der Jugend geübte Bildhauerkunst wiederaufgenommen hat. Alles was die bildende Kunst an Arbeitergestalten hervorgebracht hat, verblaßt neben seinen Grubenleuten, wie alle Arbeiterromane neben Zolas Germinal verschwinden. Nur Millets Bauern lassen sich zum Vergleich heranziehen.

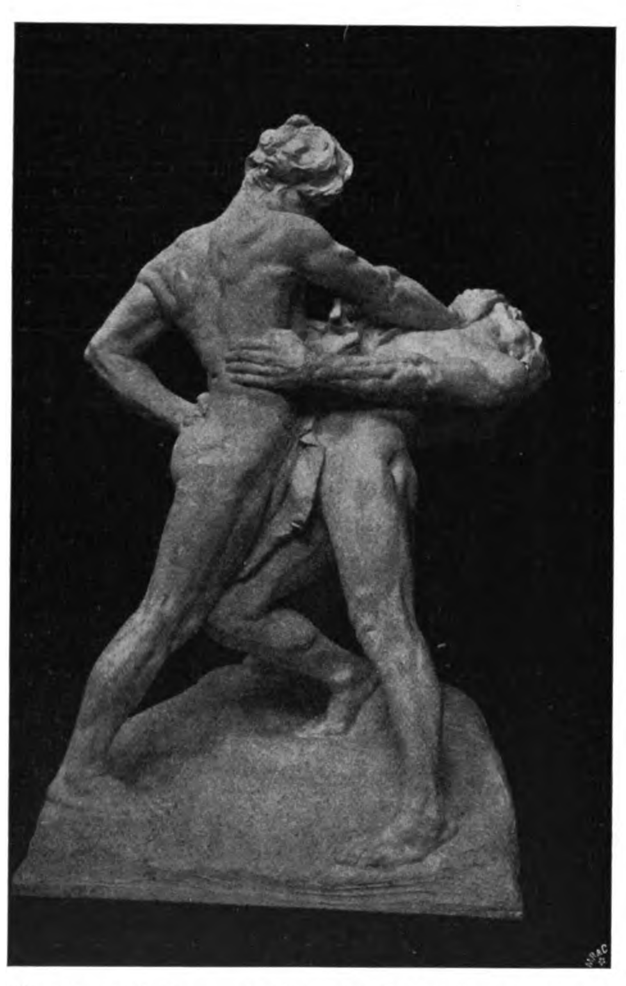


Abb. 560. Jef Lambeaux: Die Ringer. Brüssel, Museum. (Zu Seite 671.)

Vielleicht muß man allerdings diese ehemals anmutigen Gegenden des wallonischen Belgiens kennen, in denen sich jetzt Schlackenberg an Schlackenberg und Hochofen an Hochofen reiht, muß man diese „in Rauch und Kohlenstaub gekleideten“ Gestalten gesehen haben, um die Größe des Vorwurfs ganz zu verstehen. Alle Arbeit auf Erden scheint heiter und angenehm zu sein gegen die ihre. Millet mußte die bäurische Kleidung noch vereinfachen um sie seinen Zwecken dienstbar zu machen, Meunier hatte das kaum nötig. Tragen doch diese eckigen, sehnigen Männer bei der Arbeit weiter nichts als eine Hose und derbe Schuhe oder höchstens noch ein Hemd und einen kleinen Hut. Das gibt Silhouetten



Abb. 561. Poelaert: Der Justizpalast zu Brüssel. (Zu Seite 671.)

von außerordentlicher Schlichtheit und Großartigkeit, und die Silhouette ist ja gerade bei der Bronze die Hauptsache. Natürlich unterstreicht er noch das Wesentliche, gibt Typen statt der zufälligen Erscheinung. Seine Gestalten erregen deshalb auch nicht eigentlich soziales Mitleid, sondern Bewunderung vor der Erscheinung gewordenen Idee. Und deshalb prägen sie sich auch unauslöschlich ins Gedächtnis. Sein großes Denkmal der Arbeit wird vielleicht das gewaltigste plastische Werk der modernen Kunst werden (vgl. auch Abb. 558).

An Meuniers Werken gemessen, aber auch nur, wenn man diesen Maßstab nimmt, erscheinen die aller anderen ein wenig zweiten Ranges. Das plastische Empfinden und Können ist nicht geringer, aber die Persönlichkeit, die dahinter steht, nicht so gewaltig. Der Katalog der belgischen Kunst auf der Pariser

Weltausstellung wies siebzehn Namen und fast ebenso viele Meister auf und war noch nicht einmal vollständig. So fehlte Charles van der Stappen, der bedeutendsten einer, der sich nicht nur durch seine phantasievollen und kräftigen Bronzegruppen, Marmorstatuen und Büsten, sondern auch durch seine Arbeiten in Elfenbein, Silber und anderm edeln Material weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus einen berühmten Namen gemacht hat. Zur älteren Generation gehörte auch Paul de Vigne (gest. 1901), der in seinem Denkmal Breydels und de Conincks in Brügge eines der charaktervollsten Gruppenstandbilder der neusten Zeit geschaffen hat, dessen Hauptstärke aber in der dekorativen Plastik liegt. Auf dem letzteren Gebiete hat er in Dillens einen ebenbürtigen Nachfolger gefunden. Dieselbe rückhaltslose Hingabe an die Natur wie bei Meunier finden wir auch bei den meisten jüngeren Künstlern, in der erschütternden Gruppe „Die Sühne“ und den Büsten von Jules Lagae und der tiefempfundenen „Verzeihung“ von Pierre Braecke (Abb. 559), bei Charles Samuel, der die National-Figuren Eulenspiegels und der Nele an seinem Coster-Denkmal in prächtig volkstümlicher Weise verkörpert hat, Guillaume Charlier, dem Schilderer von Fischern und Frauen und Mädchen aus dem Volke, Paul Dubois und manchen anderen. Es ist wunderbar, welch intensives Leben in diesen bald großartig herben, bald schlicht anmutigen Gestalten pulsiert, wie selbst die spröde Bronze zu atmen scheint. Sind diese Künstler enthusiastische Bewunderer der frühen Florentiner, so scheint in Jef Lambeaux Rubens' strotzende Sinnlichkeit wieder aufgeflammt zu sein. Ist ihm doch sein riesiges Relief „Die menschlichen Leidenschaften“ nur ein Vorwand, nackte Weiber in allen Zuckungen der Leidenschaft darzustellen. Trefflich ist auch das Ungestüm

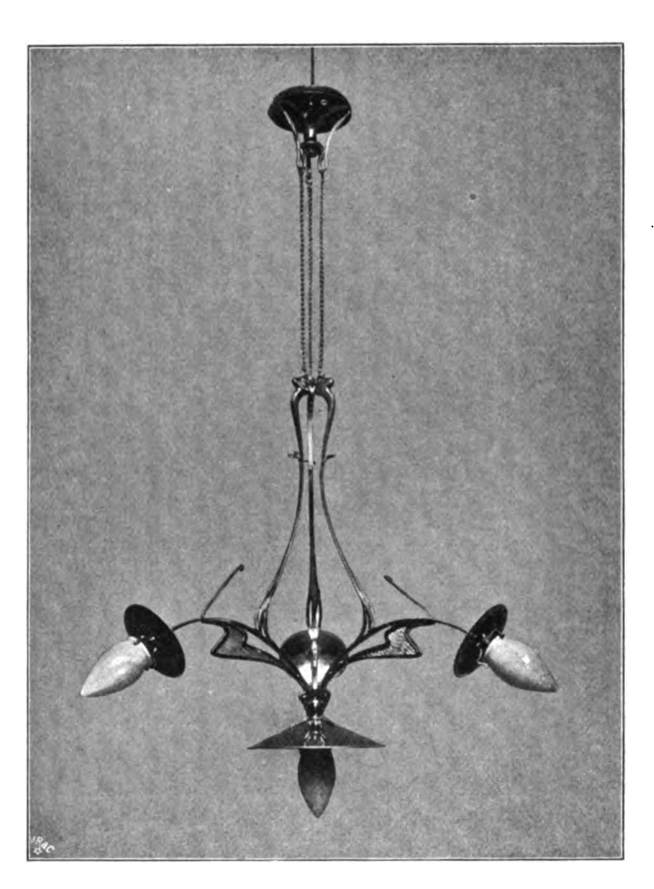


Abb. 562. H. van de Velde: Krone für elektrisches Licht. (Zu Seite 672.)

der Bewegung in seinem Handwerker Brabo vorm Rathaus zu Antwerpen und in seiner Gruppe der Ringer (Abb. 560) zum Ausdruck gekommen. Noch weiter entfernt sich von den übrigen Georges Minne in seinen an die mittelalterlichen dekorativen Skulpturen anklingenden Werken.

Die Baukunst hat in Belgien im allgemeinen dieselbe Entwickelung durchgemacht wie in den andern Ländern, von der Antike und der Gotik über die italienische Renaissance zur Wiederaufnahme der älteren Stilweisen des eignen Landes unter freier Durchdringung der überkommenen Formen mit eignem Geiste. Besonders in Brüssel entfaltete sich in den letzten Jahrzehnten durch die Anlage der neuen Boulevards eine ungemein reiche Thätigkeit. Von neueren Monumentalbauten sind die von Suys dem Jüngeren in Anlehnung an den französischen Barock erbaute Börse und vor allem der riesige Justizpalast, das umfangreichste Bauwerk der neuesten Zeit, hervorzuheben, dessen Architekt Poelaert die Umgestaltung der altassyrischen Bauweise im modernen Sinne als sein Programm bezeichnete und hauptsächlich in dem wuchtigen Unterbau durchführte, während er in den Einzelformen des Oberbaus, den ein Säulenrondell mit Kuppel krönt, griechisch-römische Formen verwendete (Abb. 561). Eine ganz neue Baukunst entwickelte sich dann seit Anfang der neunziger Jahre im Anschluß an das mächtig aufstrebende Kunstgewerbe. Als Begründer der modernen belgischen Innendekoration ist Serrurier anzusehen, der im Anschluß an englische Vorbilder, aber über sie hinausgehend Möbel nach reinen Zweckmäßigkeits- und Materialgrundsätzen herstellte. Benutzte dieser wenigstens noch in seinen Stoffen und Tapeten das naturalistische Blumenornament, so bekämpfte der nach

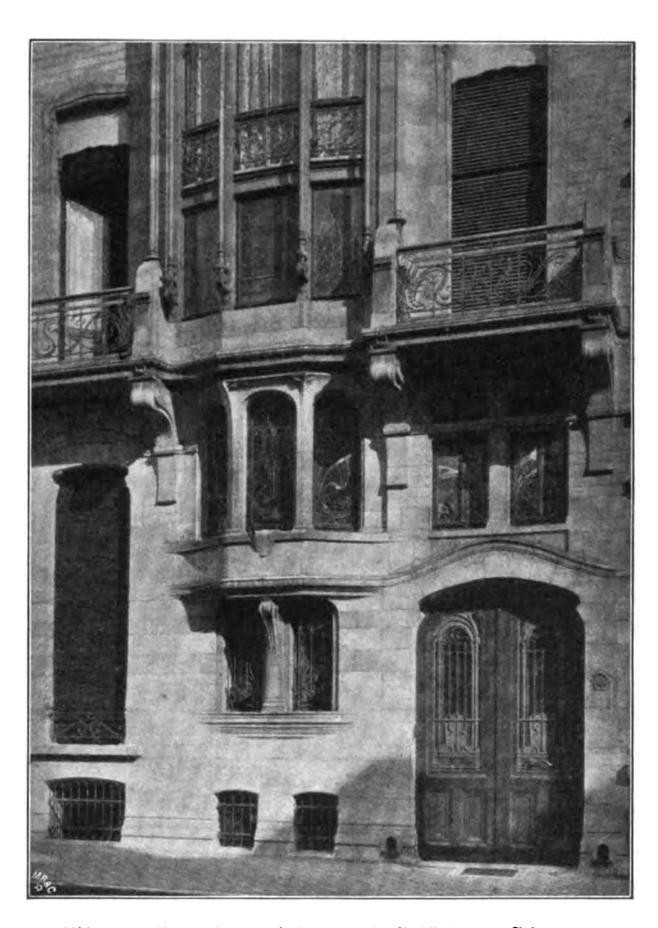


Abb. 563. Victor Horta: Privathaus in Brüssel. (Zu Seite 672.)

Deutschland übergesiedelte ungleich bedeutendere Henry van de Velde dieses mit einem wahren Fanatismus. Nach ihm ist das Ornament ohne Anlehnung an irgend welche Naturformen lediglich aus der Form und Konstruktion des Gegenstandes heraus zu entwickeln. „Der Charakter meiner ganzen Arbeiten entspringt einer einzigen Quelle: der Vernunft, der Vernunftgemäßheit in Sein und Schein." Van de Velde hat Häuser gebaut und Möbel, Teppiche, Beleuchtungsgegenstände (Abb. 562), Töpfereien, Schmucksachen, Bucheinbände geschaffen und dabei neben manchem Verfehlten viele Werke von einem so feinen Empfinden und so persönlichen Geschmack, daß er nächst Morris als der bedeutendste Vertreter des modernen Kunstgewerbes erscheint. Es ist nicht seine Schuld noch die seiner Freunde, unter denen der besonders im Flachornament ausgezeichnete George Lemmen hervorragt, daß sich später eine gänzlich verschnörkelte Kunst als „belgischer Stil" breit machte. Der erste, der bei seinen ganz von innen nach außen gebauten Häusern ein dem van de Veldeschen verwandtes Linienornament nicht nur in der Umrahmung der Thüren und Fenster, sondern auch im Gitterwerk der Fenster und Balkone als integrierenden Bestandteil der Fassade verwendete, war Victor Horta (Abb. 563). Auch seine trefflichen Ideen wurden von den Nachfolgern vielfach mißverstanden und vergröbert.

Holland. In Holland herrschte am Anfang unserer Periode eine Mischung von französischem Klassizismus und Romantismus mit Jan Willem Pieneman (1779—1853) an der Spitze, ohne die ältere Landschafts- und Genremalerei ganz verdrängen zu können. Die Landschafter Andreas Schelfhout und B. C. Koekkoek, der Marinemaler J. C. Schotel haben geschmackvolle Kabinettstücke von feinster Durchbildung geschaffen, die aber des eigentlich persönlichen Reizes entbehren und darum kunstgeschichtlich nur einen geringen Wert besitzen. Dann brach auch hier die Sehnsucht nach stärkerem Licht und leuchtenderen Farben durch. Doch ahmte man weniger die Franzosen nach, sondern holte sich bei den Meistern der eignen Vergangenheit Rat, bei Rembrandt, Terborch, de Hooch, van der Meer. Zuerst entnahm man die Stoffe mit Vorliebe der Vergangenheit. Der Schlachtenmaler Karl Rochussen (1814 bis 1894), der Architekturmaler Hubertus van Howe (1814—1867), H. A. van Trigt (geb. 1829), der sich in seinen Stoffen (Die letzten Tage des Erasmus, der Drucker R. Estienne) mit Leys berührt, und der holländische Meissonier J. F. K. ten Kate (1822—1891) treten hier am meisten hervor. Noch bedeutender in der Darstellung des Spiels von Licht und Schatten war Jan Bosboom (1817—1891), der besonders in seinen Innenräumen alter Kirchen die zartesten Wirkungen erreicht hat. Der erste wahrhaft bedeutende moderne Maler aber ist Jozef Israels (geb. 1824), der, nachdem er eine Zeit lang der Geschichtsmalerei gehuldigt, 1856 mit dem lebensgroßen Bilde eines im Sturme mit seinen beiden Kindern dahinschreitenden Seemanns hervortrat. Mit ihm begann eine Blütezeit der holländischen Kunst, die uns zugleich wie eine Fortsetzung der alten und doch vollkommen neu erscheint, weil sie ebenso bodenwüchsig ist wie diese, aber nicht auf Nachahmung beruht, sondern auf der frischen und scharfen Beobachtung der Natur und des umgebenden Lebens.



Abb. 564. Jozef Israels: Allein auf der Welt. Amsterdam, Reichsmuseum. (Zu Seite 674.)

Zwischen Rembrandt und Israels liegen mehr als zwei Jahrhunderte, die Städte, die Wohnungen, die Menschen haben sich verändert, aber die Natur und die Rasse sind doch dieselben geblieben. Auch die neuen Holländer verschönern das Leben nicht, indem sie ihm bunte Lappen aufflicken, sondern verklären es durch das Licht, das alle Farben zusammenstimmt und allen Konturen die Härte nimmt. Auch in der kleinsten Skizze von Israels überrascht die unfehlbare Behandlung des Lichts, so unbeholfen uns die Zeichnung manchmal erscheinen mag. Er hat selbst einmal zu seinem Schüler Liebermann gesagt: „Außer Millet gibt es keinen Maler, der so wenig zeichnen und malen konnte wie ich und



Abb. 565. Adolf Artz: Nähstube in Katwijk. Amsterdam, Reichsmuseum. (Zu Seite 675.)

dabei so gute Bilder gemalt hat.“ Er weiß, worauf es ankommt, und darum gelangt das Wesentliche auch immer voll zum Ausdruck. In der Erkenntnis der Grenzen seines Talents beschränkt er sich bei der Wahl seiner Motive, vermeidet er figurenreiche Kompositionen und starke Bewegungen. Auf seinen schönsten Bildern sehen wir nur eine oder zwei sitzende Gestalten, die er meist den ärmsten Kreisen des Volkes entnimmt. Etwas unendlich Müdes und Hinfälliges spricht aus ihnen, ob er nun eine Frau am Totenbett ihres Mannes (Abb. 564), einen alten Trödler oder ein sich am Kamin wärmendes Mütterchen gemalt hat. Und selbst wenn er eine glückliche Szene malt, ist es ein gar stilles heimliches Glück, ein Glück im Winkel. Früher war er farbiger, jetzt malt er fast nur noch in grauen und braunen Tönen. An monumentaler Größe kommt er Millet nicht gleich, an Tiefe der Empfindung ist er ihm ebenbürtig.

Fast alle Maler, die nach Israels in Holland aufgekommen sind, haben mit ihm gemeinsame Züge. Sie versenken sich in die intimen Reize der heimischen Natur und wollen die Liebe zu ihr auf den Beschauer übertragen. Sie treiben nicht Kunst um der Kunst willen, wollen nicht durch geistreiche Einfälle und technische Kunststücke blenden. Deshalb hat auch der eigentliche Impressionismus wenig Eingang gefunden. Wenn man in einer unsrer unruhigen Ausstellungen in die holländischen Säle kommt, wird man von dem diskreten und doch warmen Gesamtton überrascht. Alle Bilder sind eben unter demselben Himmel, in derselben neblig feuchten Luft gemalt. Darum aber wirken diese Säle doch nicht eintönig. Christoph Bisschop (geb. 1828) hat seine

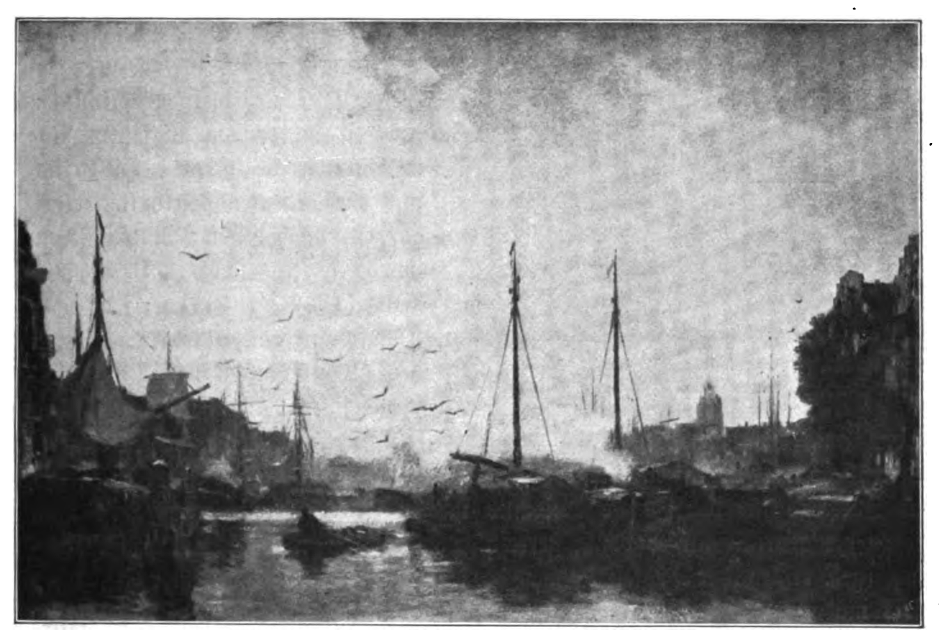


Abb. 566. Jakob Maris: Der Kanal. Amsterdam, Reichsmuseum. (Zu Seite 676.)

Malerei am besten mit dem Titel seines in München befindlichen Gemäldes bezeichnet: Sonnenschein in Haus und Herz. Das goldige Licht, das voll in farbige Stuben hereinströmt, ist seine Domäne. Adolf Artz (1837—1890) bevorzugte dagegen bei seinen Interieurs und Szenen im Freien silbergraue Töne (Abb. 565). Breiter und saftiger als diese zart poetischen Schilderungen sind die in der hellsten Sommersonne strahlenden Strandszenen und Dorfstraßen und die Interieurs mit Fischern, Waschfrauen und spielenden Kindern, die Bernardus Blommers (geb. 1845) malt. Willem Maris (geb. 1835) und sein verstorbener Bruder Jakob (1837—1899), die viel von den großen Franzosen gelernt haben, schildern in großgeschauten, das Wesentliche fest packenden Bildern die Herrlichkeiten der holländischen Flachlandschaft, in deren feuchter Atmosphäre sich alle Umrisse auflösen. Willem, der derbere von ihnen, setzt Tiere, vor allem prächtige Kühe, in seine Landschaften, Jakob, der poetischere,



Abb. 567. Anton Mauve: Kühe auf der Wiese. Amsterdam, Reichsmuseum. (Zu dieser Seite.)

malt besonders gern die großen Windmühlen oder die Grachten der Städte; jener liebt den ruhigen Sonnenschein, dieser prächtige Wolken und merkwürdige Lichteffekte (Abb. 566). Beiden aber sind die Luft und das Licht, die Farbe im Lichte die Hauptsache. Anton Mauve (1838—1888) war zarter, schwermütiger. Wiesen, auf denen Kühe oder Schafe weiden, im ersten jungen Grün; schlanke Stämme, die sich eben belauben, in einer silbrigen regenfeuchten Atmosphäre tauchen bei der Erinnerung an seinen Namen auf (Abb. 567). Dies sind nur die bedeutendsten unter einer ganzen Reihe von Landschaftern. Etwas abseits steht J. L. Jongkind (1819—1891), der früh nach Frankreich gegangen war, aber neben den alten Winkeln von Paris und Landschaften aus der französischen Ebene auch die heimischen Kanäle in einer flüchtigen, prickelnden, aber alles Wesentliche überzeugend wiedergebenden Weise gemalt hat. Erst neuerdings, als das Interesse für den Impressionismus immer weitere Kreise ergriff, ist man diesem genialen Vorläufer völlig gerecht geworden. Hendrik Willem Mesdag (geb. 1831), der zugleich einer der feinsinnigsten Kunstsammler ist, wird nicht müde die Schönheiten des Meeres bei Scheveningen zu allen Tages- und Jahreszeiten in kräftigen, großen Bildern zu verherrlichen. Dies sind die wichtigsten Erscheinungen der älteren Generation, die jetzt das biblische Alter erreicht hat oder ihm nahe ist. Ihr ist eine nicht weniger bedeutende jüngere gefolgt. Da finden wir, jetzt im rüstigsten Mannesalter stehend, L. W. Tholen (geb. 1860), der seine Freude an Farbe und Licht an den mannigfaltigsten und oft unscheinbarsten Gegenständen (z. B. einem Milchkeller) zum kräftigen Ausdruck bringt, Pieter de Josselin de Jong (geb. 1861), der sich durch seine Bildnisse einen guten Namen gemacht hat, G. H. Breitner (geb. 1857), der das Amsterdamer Straßenleben in wuchtigen, breiten Farbenflecken wiedergibt, und viele andre. Nicht vergessen dürfen wir Therese Schwartze (geb. 1851), wohl die energischste unter den malenden Frauen unsrer Zeit. Ihre Bildnisse können sich an Kraft der Charakteristik, Bestimmtheit der Zeichnung und Tonschönheit mit den Werken Leibls messen. Sie hat auch prächtige Bilder aus dem Leben der holländischen Waisen gemalt. Wie überall, so tauchte auch hier zwischen 1880 und 1890 eine Richtung auf, die dieser Wirklichkeits-

malerei den Krieg erklärte, auf dekorative Schönheit oder mystische Gefühlswerte ausging. Aber nur einer dieser Mystiker hat über Holland hinaus Aufsehen erregt, der 1860 auf Java geborene Jan Toorop. Einflüsse von Whistler, Rossetti, der javanischen Kunst und dem Dichter Maeterlinck mischen sich auf seinen seltsamen Bildern, in denen er einen ornamentalen Ausdruck für mystisches Empfinden sucht.

Neben der reich entwickelten Malerei spielt die Plastik in Holland fast gar keine Rolle. Und auch unter den Baumeistern hat eigentlich nur einer europäischen Ruf erlangt, Dr. Pieter Cuypers (geb. 1827). In seinen früheren Werken, wie der schönen Kirche St. Katharina zu Eindhoven, hat er die reine Gotik gepflegt; beim Amsterdamer Zentral-Bahnhof und dem Reichsmuseum (Abb. 568) dagegen die altholländische Renaissance in freier Weise verwendet. Deutschland verdankt ihm die Wiederherstellung des Mainzer Doms. Haben auch manche seiner Schöpfungen, wie besonders das Innere des Reichsmuseums, starken Widerspruch erfahren, so hat er doch in hohem Maße erzieherisch und anregend gewirkt, ähnlich wie Viollet-le-Duc in Frankreich, dessen Mitarbeiter und Freund er gewesen ist. Gerade die tüchtigsten unter den jüngeren Architekten blicken mit verehrender Liebe auf ihn. Viele von ihnen haben sich mit Glück auch der Innendekoration zugewandt. In dieser herrscht jetzt eine Richtung, die zugleich ganz neu und doch echt holländisch wirkt, sich von allen Schnörkeleien und allem Gigerlhaften freihält, Einfachheit und Gesundheit in den Vordergrund stellt. Auf der Turiner Ausstellung von 1902 haben ihre Zimmereinrichtungen nach fast einstimmigem Urteil die aller übrigen Nationen in den Schatten gestellt. Bei der Keramik und der Textilindustrie hat Colenbrander bahnbrechend gewirkt, im Buchgewerbe hat die genannte jüngste Malergeneration vielfach Vorzügliches geleistet.

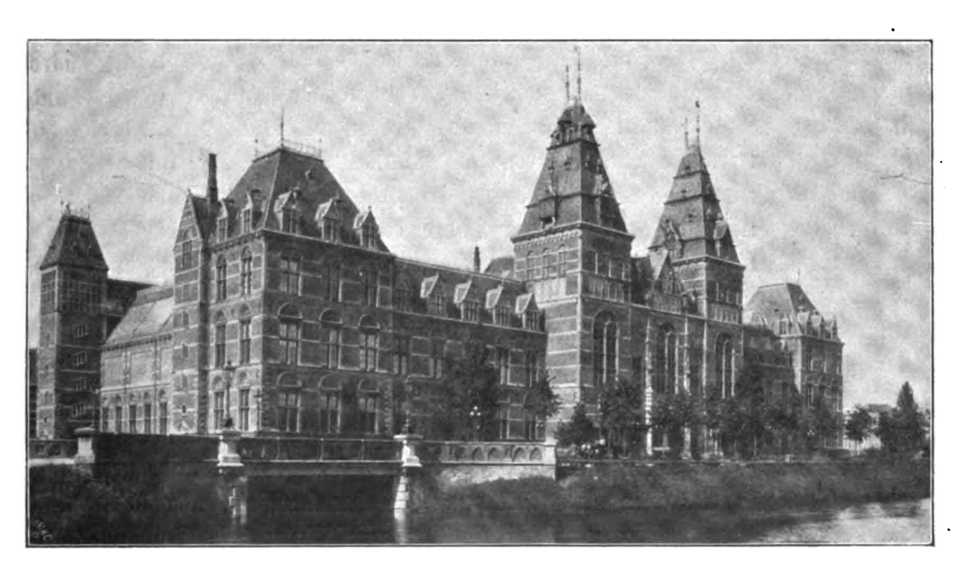


Abb. 568. Pieter Cuypers: Reichsmuseum in Amsterdam. (Zu dieser Seite.)

c) Dänemark und Skandinavien.

Dänemark. Die einheitliche Stimmung, die in der holländischen Kunst herrscht, finden wir auch in der dänischen. Nur, daß dort ein Zug gesunder Behäbigkeit durch alles geht, während hier eine feine Nervosität in den Dingen zu zittern scheint. Das Land hat im 19. Jahrhundert seine einstige Stellung im Rate der Völker fast völlig eingebüßt; kein Wunder, daß eine gewisse Müdigkeit und Resignation Platz gegriffen hat. Da man sich mit dem deutschen Vetter verfeindet hat, blickt man sehnsüchtig nach Paris. Gallischer verfeinerter Lebensgenuß ist mit altdänischer Spießbürgerlichkeit seltsam verquickt. Der Grundzug der dänischen Kunst aber ist die liebevolle Versenkung in die altertümliche Stadt und ihre Geschichte und in die schwermütig zarte Landschaft mit ihren uralten Buchenwäldern.

Die dänische Malerei hat keine lange Geschichte. Was von ihr im 17. und 18. Jahrhundert geleistet worden ist, braucht man kaum zu kennen. Aber sie hat den Vorzug, daß sie da, wo sie wirklich einsetzt, am Anfang des 19. Jahrhunderts, gleich echt dänisch ist. Gewiß malte man damals auch hier klassizistische Kompositionen; hatte doch der erste bedeutende Maler, C. W. Eckersberg (1783—1853), in Paris die Schule Davids besucht und in Rom zum Thorwaldsenschen Kreise gehört. Allein mit der Zeit streifte er diese Einflüsse fast gänzlich ab und wurde zu einem treuen Schilderer des heimischen Volkslebens und der heimischen Landschaft. Wohl ist die Ausführung etwas hart und manieriert, aber die Figuren sind in ihrem eigentlichsten Wesen erfaßt und die Landschaften frische, intime Naturausschnitte. Von seinen Schülern hat vor allen der jung verstorbene Christen Koebke (1810—1848) des Meisters Gebiet weitergepflegt, während Wilhelm Marstrand (1810—1873) nach Italien ging und dort bewegte Szenen aus dem Leben des niederen Volkes mit derbem Humor in frischen und hellen Farben schilderte, aber auch biblische und historische Bilder und Szenen aus Holberg malte. Die Blüte der dänischen Genremalerei wird durch die drei Namen Dalsgaard, Exner und Vermehren bezeichnet, unter den gleichzeitigen Landschaftern und Tiermalern zeichneten sich besonders J. T. Lundbye und P. Skovgaard aus. Eine entscheidende Wendung erhielt die Malerei seit dem Ende der siebziger Jahre durch den Einfluß der modernen Franzosen. In Paris eigneten sich die Dänen das große technische Können an, das sie vom rein malerischen Standpunkt in die erste Reihe der zeitgenössischen Künstler rückt, ohne daß dadurch der echt dänische Charakter ihrer Werke verloren ginge. Die Repräsentationsstücke des genialsten unter ihnen, Peter Severin Kröyer (geb. 1851), übertreffen alles, was die neuere Kunst auf diesem Gebiete hervorgebracht hat, und reihen sich würdig denen der alten Holländer an, von denen sie doch so verschieden wie nur möglich sind. Auf seiner „Akademiesitzung" sind wohl vierzig Männer aufs vollkommenste charakterisiert, obwohl sie ihre Blicke nicht auf den Beschauer richten, sondern vom Maler beim Anhören eines Vortrages belauscht zu sein scheinen, und obendrein ist ein schwieriges Beleuchtungsproblem, das Zusammenspiel von Tageslicht und Kerzenschimmer,



Abb. 569. P. S. Kröyer: Das Komitee für die französische Ausstellung in Kopenhagen 1887. Kopenhagen, Ny Carlsberg-Glyptothek. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 680.)

spielend gelöst. Von kleinerem Umfang, aber nicht minder gl
zösische Jury" (Abb. 569). Und wie wundervoll sind seine
Dichter Holger Drachmann im vollsten Abendsonnenschein
der Schriftsteller Schandorph bei Lampenlicht neben dem
in einer echt norwegischen Thallandschaft. Kröyer ist an
bunden: Strandbilder im hellsten Freilicht und Theegesell
schein, Fischer und vornehme Damen, alles malt er mit de



Abb. 570. Bertel Thorwaldsen: Die Nacht. (Zu S

Naturtreue. Am ehesten ist Julius Paulsen (geb.
gleichen, der Porträts, Interieurs und träumerische
gemalt und sich auf seinem großen Bilde „Adam und
zügiger Maler des Nackten gezeigt hat. Die andern f
Viggo Johansens (geb. 1851) Namen denkt ma
abende mit ihrer Vereinigung von altmodischer Trauli
geistigung. Der Schein der Lampen ist durch farbige
Rauchwölkchen steigen in die Luft, auf dem Tische

Skovgaard (geb. 1856) aus der Gesamtheit der dänischen
besondere das machtvolle Werk „Christus in der Vorhölle",
allen farbigen Reiz tiefen religiösen Ernst mit großartig
bindet. Seit etwa zehn Jahren ist auch eine symbolistische

Alles was die dänische Bildhauerei im 19. Jahrh
hat, wird völlig in den Schatten gestellt durch den gr
Thorwaldsen (1770—1844). Thorwaldsen ist eine
die Dänen, er bedeutet für sie soviel wie für Deutschland Sc
nelius zusammen. Ja noch mehr: da die dänischen Dichter mit
würdig-sentimentalen Andersen, der doch auch nur ein Geist
andern Ländern nie volkstümlich geworden sind, ist er der
päischer Berühmtheit, von europäischem Einfluß. Kein Wund
seine Gestalt ins Ungemessene vergrößerten, ihn zum Gott
lich eine Reaktion unvermeidlich machten. Der Mann
Olympisches an sich. Von einer riesigen Schar bewunder
mit unerhörter Leichtigkeit schaffend, von märchenhaftem Gl
er sein Leben wie einen einzigen langen Siegeszug. S
daß dieses olympische Schaffen im Grunde recht eintönig
waldsen war ein vorwiegend formales Talent. Starke
schaft, ja wirkliche Größe lagen ihm fern. So scheitert
monumentalen Aufgaben. Aber wir dürfen ihn auch ni
Carstens, von dem er gleich nach seiner Ankunft in Rom
war, erstrebt hatte, hat er erreicht, und so bedeutet sein
Schritt über Canova hinaus zu wirklich geläuterten For
dem Meister die Darstellung weiblicher Anmut. Seine G
Amor und Psyche werden die Menschen erfreuen, so lang
und liebliche Formen hat, und seine Reliefs (Abb. 570) we
Schmucke stiller Wohnräume dienen. Und endlich dürfe
der Meister in seinem „Löwen von Luzern" (Abb. 571)
dekoratives Werk geschaffen und im „Segnenden Chris
asketischen Bilde des Gekreuzigten eine dem protestan
sprechende Gestalt des Menschenfreundes und Seelenheilan

Unter seinen Schülern behielt die klassische Richtun
schaft. Doch wandte sich Hermann Ernst Freund (
Götterdämmerungsfries (Ragnarókr) der romantischen
schloß sich auch Herman Wilhelm Bissen (1798—18
Schöpfungen dem ruhigen Adel des Meisters so nahe ko
seinen späteren Werken, von denen „Der tapfere Landsc
berühmteste ist, nicht ganz der realistischen Richtung.
Jens Adolf Jerichau (1816—1883) mit seinem
und Eva hinüber. Die neueste dänische Plastik hat ke
sich mit denen der Franzosen oder auch nur des ne
übergesiedelten Norwegers Sinding messen können. Da
hier der Maler Kröyer mit seinen Büsten geschaffen.

um die Einführung der Unterglasurfarben, der Kristallglasuren u
sondern in erster Linie um die Erkenntnis, daß das Porzellan als
Eigentümlichkeiten der Masse wirken muß. Statt der aufgemalten l
also eine rein dekorative oder jedenfalls vereinfachte Zeichnung in
Tönen, statt der zierlichen Meißner Figürchen kräftig modellierte Ti
das Gefühl, daß das betreffende Stück nur in diesem Material die
(Abb. 572). Das Verdienst gebührt dem Direktor der königlichen M
Neuerdings ist dem staatlichen Institut in der Firma Bing und
lerische Leitung der bizarre und grüblerische Maler und Bildhauer
nommen hat, eine Nebenbuhlerin erstanden, die hauptsächlich dur
kräftigen rein ornamentalen Dekor in schwarzbraunem oder blauer
ebenfalls prächtige Tiergestalten herstellt (Abb. 573). Auch auf den
finden wir treffliche Leistungen. Daneben tritt das Buchgewerbe
Unter den Bucheinbänden der Forening for Boghandvärk sind Arb
trotz mit den allerbesten englischen messen können. Neben dem
und dem Illustrator Hans Tegnér ist hier der Architekt Bindes
Künstler des Landes, zu nennen. Er ist herb und eckig, weiß abe
durchaus persönliche Note zu geben und alle Vorzüge und Eigen
Materials und Handwerks (Silber, Thon, Holz, Leder, Seide) vo
seien Johan Rohde mit seinen feinen und geschmackvollen, zum
fachen
volle,
H. Sl

Abb. 574 Anders Zorn: Maja. Berlin, Nationalgalerie.
(Zu Seite 686.)

Se
Siche
nordi
ganze
Unte
von
seine
tonen
es s
die
mein
als
Unte
lich
als
und
seill
Die
und
den
päi
zeig
sich
nicht
bra
art

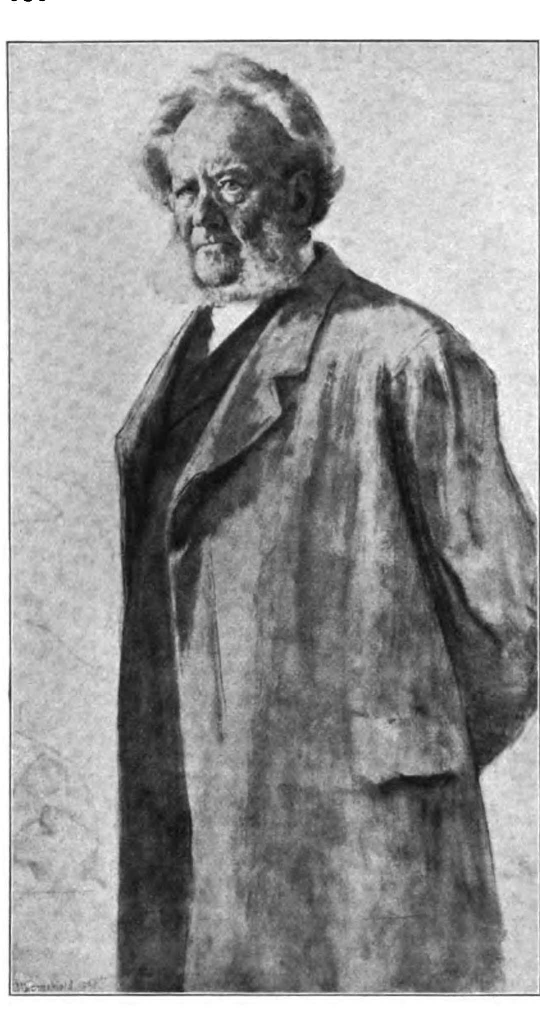


Abb. 576. Erik Werenskiold: Ibsen. (Zu Seite 688.)

Muntl
winterli
wetterla
schleiert
Mondsc
monien
der na
Adolf
bis 187
Frankr
Peter
bis 18
dem S
Fischer
dorfer
besitzen
Frede
1866),
Lappla
erste S
Joh. S
(geb. 1
tiger
bilder,
derik
bis 18
Realis
lokale
sind
die
jetzt n
stellungen beschicken und durch die Kraft und Breite der
führung immer neue Bewunderung erregen; eine Fülle
sönlichkeiten, von denen nur die wichtigsten genannt wer
Schweden steht Anders Zorn (geb. 1860) obenan, e
Däne Kröyer. Ob er nun Porträts malt, wie den Kön
in Hellblau und Grün, oder sein Selbstbildnis im Atelie
von der Luft umspielte nackte weibliche Figuren oder Inte
Strandszenen oder einen Bauerntanz im Scheine der
Pinselstrich sitzt, alles hat Haltung und Charakter, und di
auch die höchsten Ansprüche (Abb. 574). Selten sind
so innigen Bund eingegangen. Zorn ist übrigens auch
der mit einer merkwürdigen, ganz persönlichen Technik
höchst pikante Wirkungen erzielt. Ein vielseitiges un

Richtung zugewandt, der die erhabenen Linien der nordis
gegenkommen. Karl Nordström, Per Eckström, Ott
Eugen sind die Hauptvertreter dieser Kunst, aus der
gewaltig weht. Einen Ehrenplatz verdient der prächtige
maler Bruno Liljefors (geb. 1860), der anfangs de
Deutschland das größte Aufsehen erregte. Der in der S
die zarten lichten Schatten, die ganz impressionistisch erfa
Tiere, zumal des Vogelflugs, alles das wirkte wie eine

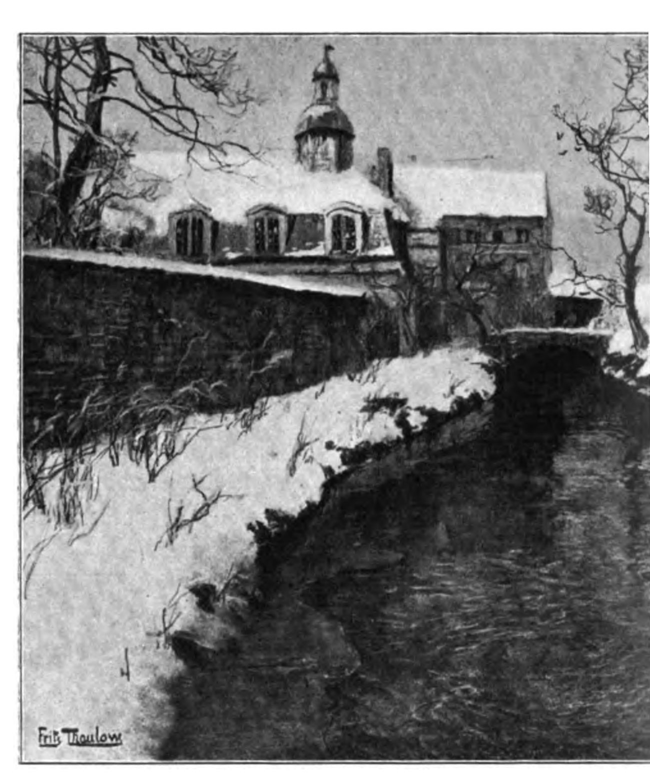


Abb. 578. Fritz Thaulow: Winterlandschaft. (Zu S

Anders Zorn ins Norwegische übersetzt ist Erik W
der, 1875—1880 in München, dann in Paris bei der
zuerst mit seinen „Bäuerinnen aus Telemarken" Aufseh
ihn früher hauptsächlich als Zeichner und Illustrator n
so verehrt man in ihm jetzt auch einen der größten
echt malerisch die Wirkungen sind, denen er nachgeht, z
Bilder: Die Laterne, Die Mondnacht, Schatten. Er
ragender Porträtmaler. Wer die so verschiedenen Erschei
der beiden großen Dichter Ibsen (Abb. 576) und Björn
stellen weiß, ist ein wahrhaft großer Künstler. Farbe
fast noch kräftiger, man möchte sagen derber als bei Z



Abb. 580. Hasselberg: Schneeglöckchen. Stockholm, Museum. (Zu Seite 692.)

Die Ausschnitt
die Horizonte
der Ton erin
ist aber wenig
vollste Studiu
ser, dessen Ber
mit einer Tre
leicht kein an
(Abb. 578).
1852) hatte H
lische Bilder
Landschaft w
sich Gerhar
jetzt ganz vo
farbenfreudige
gewandt und
rativen Kuns
par excellence
ist Hans H
der zuweilen
Bahnen wa
aber bis jetz
den Köpfen
schaffen hat.
Kreise ein u
doch wieder
aus, der ei
eine merkwü
stände wide
erregte: E
verschlossene
in doch wi
Natur, die,
sehend, nur
Empfindungen auslösen will. Angst, Tod, Liebe heißen
spottet über sie; wer sich aber tiefer in sein Schaffen
bizarre Wollen mindestens interessiert.

Aus dem heutigen Finnland verdienen zwei un
Maler unsere Beachtung. Albert Edelfelt (geb. 18
ganz Pariser, seine Motive aber und deren Auffassung
nordischen Heimat wurzelt. Wundervoll ist vor al
Malereien, seien es nun Figurenbilder wie „Die S
Magdalena", Genrebilder (Abb. 579), Landschaften od
jenige seiner jungen Frau, der Sängerin Ackté. Nur

und Genrefiguren (Jüngling mit Schildkröte) ebenfalls r
schaffen hat, Hasselberg (1850—1894), dessen zarte Mä
glöckchen (Abb. 580), Der Frosch) sich einer außerorden
erfreuen, endlich Theodor Lundberg (geb. 1852) obe
und Strand" der Gegensatz des weiblichen und männlich
und effektvoller Weise zur Geltung kommt. Französische
bei diesen Künstlern mit denen der italienischen Renaissanc
Künstlern macht sich ein rücksichtsloser Naturalismus



Abb. 582. F. Boberg: Das Haus der Elektrizitäts-Gesellschaft zu Stockholm. (Zu Seite 693.)

bedeutendster Vertreter der jetzt in Kopenhagen leben
(geb. 1846) ist. Verdienen seine stark empfundenen ur
lichen Erregtheit höchst wirkungsvollen Gruppen, wie
die ihren gefallenen Sohn aus dem Kampfe trägt, „Die
vielleicht die schönste von allen, das sich umarmende nac
uneingeschränkte Bewunderung, so haben seine religiösen
entstandenen symbolischen Werke manchen berechtigten G
Sinding ist Gustav Vigeland mit seinem leidensc
vollen Riesenrelief „Die Hölle" im Museum zu Chris
diese Leidenschaft finden wir auch bei dem bedeutendster

besonders nahe, daß er im Auftrag Kaiser Wilhelms II. f
Jungfernsee bei Potsdam mehrere solche Werke geschaffen

Was das nordische **Kunstgewerbe** auszeichnet, ist nicht son
der durchgehende Sinn für das Praktische und Behagliche und für kr
dem hastigen Suchen nach durchaus neuen, überraschenden Effekten
halten und lieber der Weiterbildung volkstümlicher Elemente die V
Den größten Ruhm haben sich die beiden Länder durch ihre Webereien
Steht Dänemark mit seinem Porzellan unerreicht da, so haben si
Teppichen und Kissen die entscheidenden Anregungen gegeben. In Sc
arbeitsfreunde“ und die Aktiengesellschaft S. Göbel, in Norwegen die
und der Hausfleißverein an der Spitze. Herrschen hier mehr satt
Dunkelblau, vor, so dort Graublau, Gelb und ein lichtes Grün. Übe
Verständnis für die Eigentümlichkeiten des Materials und der Arbei
zu übertragen, ist nicht nur unkünstlerisch, sondern bei der Kostspieli
gnügt man sich mit rein ornamentalen Vorlagen oder durchaus st
stellungen. Der größte Künstler auf diesem Gebiete ist unstreitig der
Munthe. Alle seine Werke sind groß geschaut und tief harmoni
befremden wohl zunächst ein wenig, wachsen dann aber so gewaltig,
daneben klein und fast süßlich erscheint. Selbst die Arbeiten von
die klugen und thörichten Jungfrauen mit ihrem feinen Linienrhyth
monischen Farbengebung, vermögen sich daneben nicht ganz zu halten
des Schweden **Larsson** frischem und fröhlichem „Krebsfang“, der
Schweden so gibt, „wie wir es kennen und lieben gelernt haben m
lichen, kühlen und klaren Farben zur Sommerszeit“. Natürlich bil
Herstellung mehrere Menschen monatelang in Anspruch nimmt, Ausna
Fußteppiche, Decken und Kissen verdienen durch ihre edle Zeichnun
mindere Bewunderung. Die übrigen kunstgewerblichen Zweige haben
So kommen die Porzellanfabriken Rörstrand und Gustafsberg erst in
hinter den dänischen. Immerhin stehen auch ihre Erzeugnisse un
Goldschmiedearbeiten auf einer anerkennenswerten Höhe.

d) Rußland.

Das große osteuropäische Reich war bis zum Ende
fast hermetisch abgeschlossen geblieben. In den bildenden
neben der Architektur nur die Malerei in Betracht kam,
mittelalterlichen byzantinischen Weisen weitergepflegt und
einheimischen und asiatischen Elementen verschmolzen.
Peters des Großen kam dann der große Umschwung. Au
reich, Italien wurden Baumeister und Maler nach Rußlan
lich mit allen Traditionen brachen und die russische Ku
einmal sehr bedeutenden Ableger der westeuropäischen machten
hundert traten Künstler auf, die, nachdem sie sich die techni
der anderen Völker angeeignet, sie auf russische Stoffe ann
nationalem Empfinden durchtränkten, und erst seit einig
diese neue russische Kunst im europäischen Kunstleben eine

Die ersten interessanten russischen **Maler** waren,
Abbildungen in der russischen Kunstzeitschrift Mira urteil
maler vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunde
sein Schüler **Borowikowsky**, **Theodor Tolstoj** u

Kiprensky (1783—1836), dessen frische, schlichte und
die besten Werke von Gros erinnern. Unter den Militärmal
Orlowsky (1777—1832), der selbst Soldat gewesen
des älteren Adam ein. Am stärksten aber fesseln uns au
bilder von Alexis Wenezianow (1779—1847), schl
Bauernleben oder aus freundlichen Empire- und Biedermei
Nachfolger Paul Fedotow (1815—1852) erhielt das
dringlich satirischen Zug, der an den Engländer Hogarth
noch jüngere Wassily Perow (1833—1882) und v

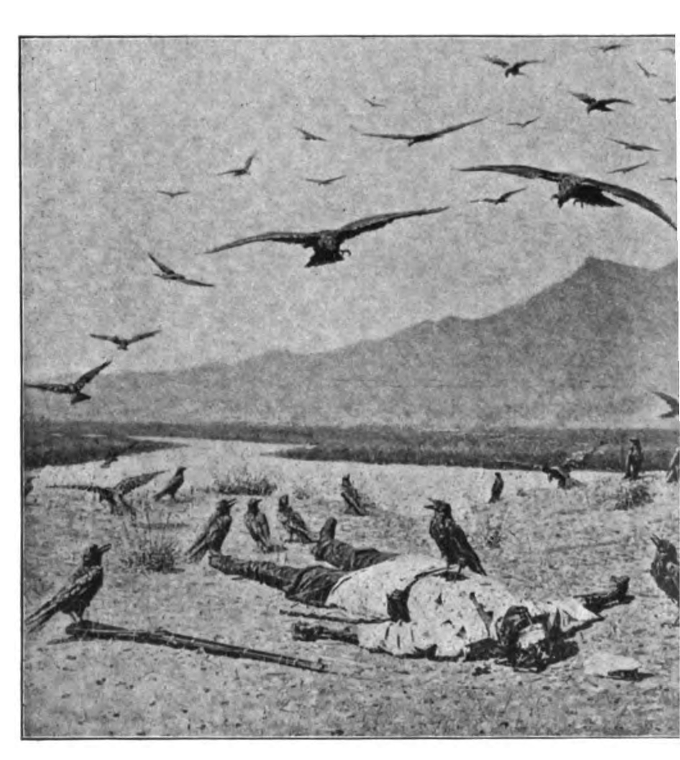


Abb. 585. Wassily Wereschtschagin: Vergessen! (Zu S

sozialistische Ideen und Stimmungen in ihm zum Ausdr
Werk, das einen europäischen Erfolg errang, war Karl B
„Untergang von Pompeji", ein Kolossalbild, das, etwa g
Historien und den ersten Werken von Wappers entstan
lichkeit und Farbenglut zeigte. Nur des Polen He
(1843—1902), eines Piloty-Schülers, sensationelle „Fa
und Wassily Wereschtschagins (geb. 1842) nervene
derungen aus dem russisch-türkischen Kriege (Abb. 585) er
Grade das Interesse des europäischen Publikums. Sin
vom rein malerischen Standpunkt vielleicht überschätzt wo
Gestaltungskraft, seine rücksichtslose Offenherzigkeit und

aufgefaßten biblischen Bilder „Hiob und seine Freunde“
machten seinen Namen weithin bekannt; ganz außerorde
Erfolg seiner, im Auftrage des Großfürsten Wladimir
treidler an der Wolga“, die sich durch Absingen von Volksl
selige und Eintönige ihrer Beschäftigung hinweghelfen. Ein
Volkslebens war hier in aller Schlichtheit und Wahrheit
oder Tendenz mit der vollsten Beherrschung der malerische
dargestellt. Von Rjepins späteren Werken sind „Der Tod d
ein Bild von wahrhaft grausenerregendem Realismus, und
ken“ (Abb. 586), Donaukosaken, die dem Sultan auf seine Auff
streckung eine höhnende Antwort senden, die bekanntesten. N
sind seine Illustrationen zu Gogol, Tolstoj und andern
und endlich hat er sich in seinen packenden Bildnissen als ei
lebenden Porträtmaler gezeigt. Doch ist ihm in dem letzter
selbst ein ebenbürtiger Rival erstanden: Valentin Se
ebenso großer Kühnheit wie Treffsicherheit breit hingestric
höchst vornehmen Farbengeschmack zeigende Bildnisse, die
großen Preis errangen, sind malerisch sogar noch bedeut
Abteilung auf der Weltausstellung bot überhaupt eine Ü
auch erst wenige Vertreter dieser jungen Kunst aus de
gediehen sein, die Frische und Unmittelbarkeit der Naturan
des Empfindens und der fröhliche Wagemut in der Au
starke Hoffnungen. Dieselbe Breite des Vortrags wie be
in den Landschaften, Genrebildern und Porträts von Ko



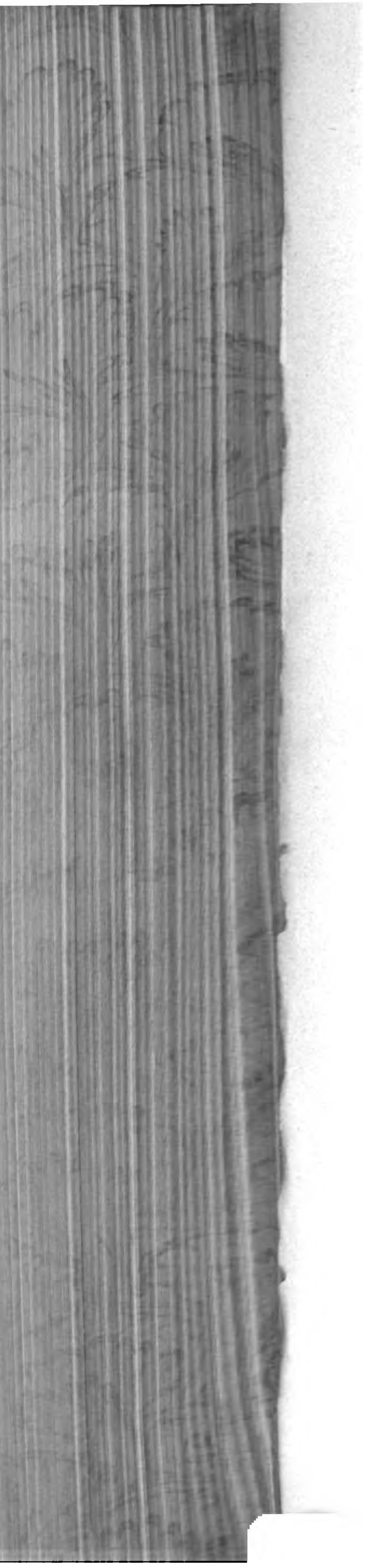
Abb. 587. Wladimir Makowsky: Markt an der Kremlmauer. (Z

J. P. Martos (1752—1835) und B. J. Orlowsky (
sich in Italien ihre Anregungen, ersterer bei Battoni und
Thorwaldsen. Von Martos' Denkmälern genießt das
Helden Minin und Posharski besondere Volkstümlichkeit.
19. Jahrhunderts trat der Pferdebildhauer Baron C
(Gipsrelief am Stallhofgebäude), später M. P. Mikes
Denkmal der Kaiserin Katharina II, Bogdanow-Denkmal
des 1000 jährigen Bestehens des Christentums in R
Nowgorod) am meisten hervor. Der berühmteste Bildhau
war Markus Antokolsky (1842—1902), ein ungen
tüchtiger Künstler, der von höchst naturalistischen Schöpfung
Staupsäule 1874, Der Tod des Sokrates) zu einem maßvo
konventionellen Realismus gekommen war, aber doch ka
Genius, als den ihn seine Landsleute feiern (Abb. 588).
eigenartiger wirken jedenfalls die Werke des in Italien geb
Troubetzkoy, der, wohl von dem Italiener Medardo Ros
pressionismus auf die Bronzeplastik übertragen hat und rein
die Form, sondern nur durch die Bewegung und durch Licht
will. Und in der That weiß er in dem spröden Mat
flüchtigen Technik nicht nur trefflich zu charakterisieren, so
so widerstrebende Stoffe wie Spitzen und Seide überzeu
Leopold Bernstamm ist ein ausgezeichneter Porträtbi
geborene P. N. Turgenjew, ein Schüler Frémiets,
Tierstatuetten geschaffen. Auch hier finden wir eine gro
strebender Talente.

Am wenigsten Eigenart zeigt die russische Baukun
sich besonders in dem von Peter dem Großen 1703 geg
eine ungemeine Bauthätigkeit, aber die Baumeister ware
Ausländer oder stammten von Ausländern ab und folgten
europäischen Moden. Schon Peter der Große zog den
an seinen Hof. Unter der Kaiserin Anna wurde das pr
begonnen, das dann unter Elisabeth von 1754—1762 in
ladenen Barockstil vollendet wurde. Von seinem Architekten
auch der Anitschkow-Palast und viele andere öffentliche Gebä
erbaute die alte Eremitage, die Kunstakademie, das große Sch
und für ihre Günstlinge Orlow und Potemkin das burgart
Innern prachtvolle Marmorpalais und das Taurische P
sächlichster Architekt war der Franzose Delamotte (oder
stammt die Kasansche Kathedrale, eine Nachbildung der P
Russen Woronichin. Im 19. Jahrhundert schuf der
Thomon die Börse und der Italiener Rossi den edlen
toskanischen Stil, später der Deutsche Leo von Klenze (v
Eremitage. Die gewaltige Isaakskirche von A. R. de M
ihren dem Portikus des Pantheons nachgebildeten 16 Säulen

Die Reaktionen folgen sich rasch in unsrer kurzatm
noch nicht zwei Jahrzehnten die naturalistische Strömung in
träumte man sich am Anfang einer gewaltigen neuen Kuns
Jungen schon nichts mehr von ihr wissen, und auch unte
sich die Anschauung immer mehr Bahn, daß jene Anfänge
das Ende der großen Epoche, die in Frankreich in Millet,
ihre Höhepunkte erreicht hatte. Manche von uns erwarten
Künsten überhaupt nichts mehr und kehren den Zeitgenossen
den reineren Quellen der alten Kunst mit neuer Inbrunst z
ist eine Schar fröhlicher Optimisten erstanden, die von de
ganzen Lebens mit Kunst, von der künstlerischen Ausgestaltu
barsten Gebrauchsgegenstände das Heil erhoffen. Wiede
Zukunft in einer Seelen- und Nervenkunst, die Unaussprech
Tönen zu sagen sucht, der die Farbe zu laut und die ausg
erscheint, die nur andeuten und in gleichgestimmten Seelen
auslösen will. Was sich daraus entwickeln wird, wer ve
phezeien?

Gerade die Geschichte des 19. Jahrhunderts zeigt
Richter die Zeitgenossen sind. Fast alle die Künstler, die n
stellen, wurden anfangs verkannt, wenn nicht verhöhnt, we
zu Lebzeiten am meisten Vergötterten zum großen Teil en
Wie aber auch das Urteil der Nachwelt im einzelnen auss
wird sie anerkennen müssen, daß auch in unsrer Zeit ehrlich



N.



